МАСТАЦТВА

7 /2017
ЛІПЕНЬ

16+

- ФУТУРЫСТЫЧНЫЯ ПАДАРОЖЖЫ ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА
- ШТО ЗМЯНІЛІ Ў КАНСЕРВАТОРЫІ?
- ПОШУКІ СЭНСУ З «ВОЙЦЭКАМ»
- КУДЫ ЗНІКЛІ МАЗАІКІ НАДЗІ ХАДАСЕВІЧ-ЛЕЖЭ?

У сталічным парку Перамогі (на востраве Камсамольцаў) доўжыцца міжнародны праект скульптуры пад адкрытым небам «Арт-астравы», сёлета ён прысвечаны 950-годдзю Мінска.



Васіль Цімашоў, Паліна Пірагова. Лакатар. Лаза, пляценне на металічным каркасе. 2017.

МАСТАЦТВА



10



40

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».
Дырэктар ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першы намеснік дырэктара ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакой 409, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva.

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.07.2017. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 908. Заказ 1817. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.
E-mail: art_mag@tut.by

Удакладняем подпіс да матэрыялу Паўла Вайніцкага «Месцы памяці ў грамадскай прасторы» («Мастацтва» №5/2017, с.7): **4. Мемарыяльны знак ахвярам Мінскага гета. Скульптары Алена Хараберуш, Леанард Пакульніцкі, пры ўдзеле ў эскізнай распрацоўцы і працоўнай мадэлі помніка Максіма Петруля. Архітэктар Леанід Левін.**



На першай старонцы вокладкі: Галіна Гаравая. Маскі III. Дрэва, роспіс. 2000.

ISSN 0208-2551



Падпісныя індэксы 74958, 749582. Розрічны кошт — па дамоўленасці.

Арыенціры

•

Выстава ў Нацыянальным мастацкім музеі **«Марк Шагал: Колер Любові»** звязана з кнігай. Прадстаўленыя ў экспазіцыі літаграфіі зроблены аўтарам у перыяд 1950—1960-х — гэта ілюстрацыі да выданняў, прысвечаных самому Шагалу. Таму з'яўляюцца і знаёмыя аўтарскія сюжэты: пейзажы Віцебска, Парыжа, Сен-Поль-дэ-Ванса, закаханыя пары, фантастычныя істоты, музыканты, і вобраз самога майстра...

•

На групавой выставе ***SCAPE** у прасторы «Цэх» свае творы пакажуць маладыя мастакі з Чэхіі, якія працуюць з новымі медыя. У аснове праекта ляжыць тэма пейзажу і яе адлюстраванне ў мастацтве сродкамі сучасных тэхналогій.

•

На выставу **«Майстры польскага малюнка»** ў НММ былі ўзяты дзве калекцыі з Падляшскага музея ў Беластоку і Акружнога музея ў Сувалках. Шэраг работ складваецца ў адзінае цэлае, галоўным сувязным звяном якога з'яўляецца асоба мастака-калекцыянера Аляксандра Мана і яго жонкі Яніны з Перажыньскіх, уладальнікаў вілы «Ave» ў Канстанціне.

•

У мінскім Палацы мастацтва адкрыліся адразу тры выставы: рэспубліканская моладзевая **«Open youth»**, **«Impression»** Таццяны Малышавай — аб'екты са шкла і графічныя кампазіцыі і арт-праект Ларысы Журавовіч **«Пра творчасць, каханне і самую звычайную глыбінку...»**, на якой аўтарка прадстаіла серыю ўражальных партрэтаў. Усе тры экспазіцыі можна пабачыць да 23 ліпеня.

•

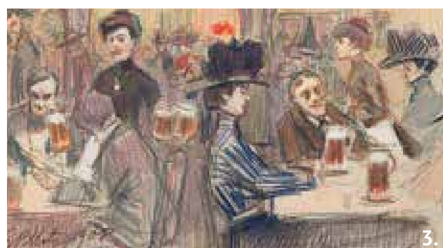
У мастацкай галерэі «Універсітэт культуры» ў рамках VII З'езда беларусаў свету працуе выстава экслібрыса **«З калыханкі»** Вольгі Крупянковай, Таццяны Сіплевіч і Ганны Ціханавай-Ёрданавай. Гэтыя беларускія аўтаркі актыўна ўдзельнічаюць у міжнародных праектах у экслібрысе і малых графічных формах. Працы ствараліся для калекцый дваццаці краін свету.



1.



2.



3.



4.



5.

•

4—6 жніўня на тэрыторыі Літоўскага музея народнага побыту пройдзе ўжо пяты па ліку фестываль **«Granatos Live»**. Свае выступы пацвердзілі брытанская поп-зорка Эліэ Гулдзінг, нарвежскі дыджэй Алан Уолкер, Кунгс, якога называюць адкрыццём у свеце французскай электроннай музыкі, а таксама брытанская спявачка Аннэ-Мары. Усе, хто набудуць квіткі на гэты фэст, змогуць бясплатна атрымаць месцы пад намёты.

•

8—13 жніўня ў вёсках Чарэя і Белая Царква Чашніцкага раёна адбудзецца гісторыка-музычны фестываль **«SPRAVA»**, на які запрашаюцца архітэктары, рамеснікі, гісторыкі, мастакі дзеля стварэння невялікіх архітэктурных аб'ектаў і лэнд-арту ў наваколлі Чарэйскага возера. У рамках фэсту адбудуцца лекцыі і майстар-класы, са сваімі праграмамі пакажуцца гурты Shuma, Port Mone, дыджэй Stereobeaver, хор Salutaris.

•

19 жніўня пад сценамі Мірскага замка пройдзе чарговы **«Mirum Music Festival»**, хэдлайнерам якога сёлета абвешчана пераможца «Еўрабачання-2016» Джамала. Сярод іншых удзельнікаў — выканаўца электроннай музыкі Ishome, праект «БЦХ», брас-праект «1/2 Orchestra» (Расія), гурты Secret Guest, Beissoul Einius (Літва), Navi, BY Soulfam Jam ды Паліна Рэспубліка (усе — Беларусь).

•

А тым, хто цяжкі на пад'ём, жнівень прапануе некалькі канцэртаў у цэнтры сталіцы ў межах праграмы **«Класіка ля ратушы»**. Так, 30 ліпеня піяніст Хуан Антонія Сімара, гітарыстка Андрэа Гансалес Кабальера, віяланчэліст Мікаэл Самсонаў і скрыпач Алег Яцына прадставяць праграму «Класіка па-іспанску». 6 жніўня Дзяржаўны камерны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам Яўгена Бушкова запрашае на інтэрактыўны канцэрт з удзелам дзяцей-вундэркіндаў. А праз тыдзень сябры «Музычнай гасцінай Таццяны Старчанка» прадэманструюць музычныя жарты, танга, музыку савецкага кіно і класіку ў джазе.

1. У экспазіцыі «Марк Шагал: Колер Любові» ў Нацыянальным мастацкім музеі.
Фота з сайта artmuseum.by.
2. Афіша выставы *SCAPE.
3. Густаў Пілаці. Сцэна ў піўной. Папера, пастэль. 1908.
4. Трыа Port Mone.
5. Спявачка Джамала.

Візуальныя мастацтвы

Арт-дайджэст

У нью-ёркскім МоМА ў калабарацыі з «Тэйт Модэрн» прадэманстравалі новы погляд на творчасць папярэдніка поп-арту Роберта Раўшэнберга. Акцэнт экспазіцыі пад назвай **«Роберт Раўшэнберг: сярод сяброў»** зроблены на акружэнні майстра, бо за пяцьдзясят гадоў кар'еры ён не толькі актыўна эксперыментаваў з формай і прасторай, але і задзейнічаў у сваіх праектах іншых мастакоў, паэтаў, музыкаў, пісьменнікаў і танцораў. А таксама — гледача.

«Форма ў фрагментах: абстракцыя ў нямецкім мастацтве 1906—1925» — экспазіцыя ў Лос-Анджэлесе ў музеі LACMA асвятляе ўнікальную з'яву пачатку мінулага стагоддзя. Выстаўлены палотны Васіля Кандзінскага, Ота Дзікса, Эрыха Хекеля, Эрнста Людвіга Кірхнера, Паўля Клее і іншых майстроў нямецкага абстрактнага мастацтва.



















У Музеі сучаснага мастацтва горада Парыжа працуе выстава **«Карэл Апель. Мастацтва — гэта свята!»**. Апель — адзін з заснавальнікаў авангардысцкай групы «КоБрА». Свята паводле гэтага аўтара — свабода выяўлення, энергія і эксперымент, колер і «кольцы жывых гукаў, падобныя да рыку з грудзі льва». Выстава адбылася невыпадкова: Фонд Карэла Апеля ў Амстэрдаме перадаў у дар Музею сучаснага мастацтва горада Парыжа дваццаць адну працу, і яны сталі часткай самай вялікай рэтраспектывы майстра ў Францыі. У экспазіцыі — ранні калажы, асамбляж і брыкалажы, абстрактныя жывапіс, кераміка, вялікія поліптыхі 1980-х, грандыёзныя інсталяцыі 1970-х і 1990-х і недаацэненае палатно-запавет, закончанае незадоўга да смерці аўтара ў 2006 годзе.

Сёлета святкуецца **юбілей «Фантана» Марселя Дзюшана**. Французскі дадаіст Марсель Дзюшан стварыў працу, якая падштурхнула да новага асэнсавання сутнасці мастацтва. Ён адправіў на выставу Таварыства незалежных мастакоў пісуар пад назвай «Фантан», падпісаўшыся псеўданімам R.Mutt (ад нямецкага Mutt — асталоп). Значэнне гэтага жэсту ў развіцці мастацтва складана пераацаніць: твор стаў асновай усяго канцэптуальнага напрамку, прадэманстраваўшы, што паўсядзённая рэч становіцца арт-аб'ектам праз выбар аўтара.
У Мастацкім музеі Філадэльфіі захоўваецца самая вялікая калекцыя аб'ектаў Дзюшана. Да 3 снежня можна пазнаёміцца як са скульптурай, так і з фатаграфіямі, публікацыямі ды іншымі творамі мастака.

Кіеўскі PinchukArtCentre у выставе **«Крохкі стан»** прадставіў дзесяць сусветна вядомых мастакоў, якія распавядаюць пра сваё бачанне сучаснасці як часосці эфемернага і нетрывалага. Куратар экспазіцыі Б'ёрн Гельдхоф назваў гэтае адчуванне «момантам уразлівасці», пераход у пункт незвароту, што закранае ўсе сферы жыцця сучаснага чалавека — ад палітычнай да інтымнай. Урс Фішар таксама звяртаецца да асабістай уразлівасці, аднак яго тэма паходзіць ад звычайнага, штодзённага жыцця і раскрываецца ў такіх работах, як «Унутранае надвор'е» (2000), «Крэсла для прывіду: Урс» (2003). Яго скульптура з васковай свечкі «Без назвы» (2011) выяўляе мастака, які сядзіць за сталом з пляшкай віна, павольна знікаючы цягам працы выставы. Мінімалістычны перформанс іспанца Сант'яга Сьера «Воіны ў куце» (2017) змяшчае гледача ў адзін пакой з ветэранам рэальных баявых дзеянняў. Тут падымаюцца такія праблемы, як віна грамадства перад ветэранамі, канфлікт рэальнасцей мірнага і ваеннага часу. У рабоце «Каланіяльныя фарты №10» (2013) Карлас Моці адсачыў архітэктурныя сляды, што пакінулі па сабе каланісты Лацінскай Амерыкі, якія падчас заваёвання кантынента зруйнавалі цэлыя цывілізацыі. Гэтая тэма працягваецца ў розных формах па ўсёй выставе, і замыкае поўнае кола праца Дугласа Гордана «Канец цывілізацыі» (2012). На гэтай карціне выяўлены раяль, што палае на тле панарамы мяжы Шатландыі з Англіяй, поруч з Рымскім Валам. Яго работа мае глыбокі сэнс: адсылаючы да рымскай цывілізацыі, якая заканчвалася менавіта тут, на Рымскім Вале, а ў сучасным палітычным разуменні праца заахвочвае задумацца пра тое, што гэтая мяжа азначае для Англіі ды Шатландыі сёння. Найбольшы ажыятаж выклікаў праект «Генератар» (2014—2017) Марыны Абрамавіч: удзельнікам завязвалі вочы, апраналі гукаізалюючыя навушнікі і адпраўлялі ў аўтаномнае падарожжа па прасторы перформансу. Паняцце крохкага стану асэнсоўваецца тут у катэгорыях цяляснасці, раскрываецца пры дапамозе аднаго з цэнтральных паняццяў творчасці Марыны Абрамавіч — «пустаты».
Выстава працуе да 7 студзеня 2018 года.

1. Карэл Апель. Чалавек-пужальнік 1. Аб'ект. 1960.
2. Ота Дзікс. Жанчына на леапардавай шкуры. Алей. 1927.
3. Дуглас Гордан. Канец цывілізацыі. Відэаінсталяцыя з гукам на трох экранах. 2012.
4. Урс Фішар. Крэсла для прывіду: Урс. Ліцій, алюміній, фарба, лак, кабелі. 2003.
5. Урс Фішар. Без назвы. Парафінавая сумесь, пігмент, сталь, гнёт. 2011.
6. Марына Абрамавіч. Генератар. Перформанс. 2014—2017.
7. Роберт Раўшэнберг і Джаспер Джонс. Фатаграфія. 1954.
8.Сант'яга Сьера. Воіны ў куце. 2017.

Рэспубліканская выстава мастацкага тэкстылю «Знакі і шыфры» прайшла ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі (Ратуша). З гэтай нагоды адбыўся «круглы стол», запіс яго падаем на сваіх старонках. А мастацтвазнаўца Таццяна Маркавец-Гаранская разважае пра тэксты і кантэксты, якія яна заўважыла падчас экспазіцыі.

Сімвалы і вобразы мастацкіх тканін

Таццяна Маркавец-Гаранская


1.


2.

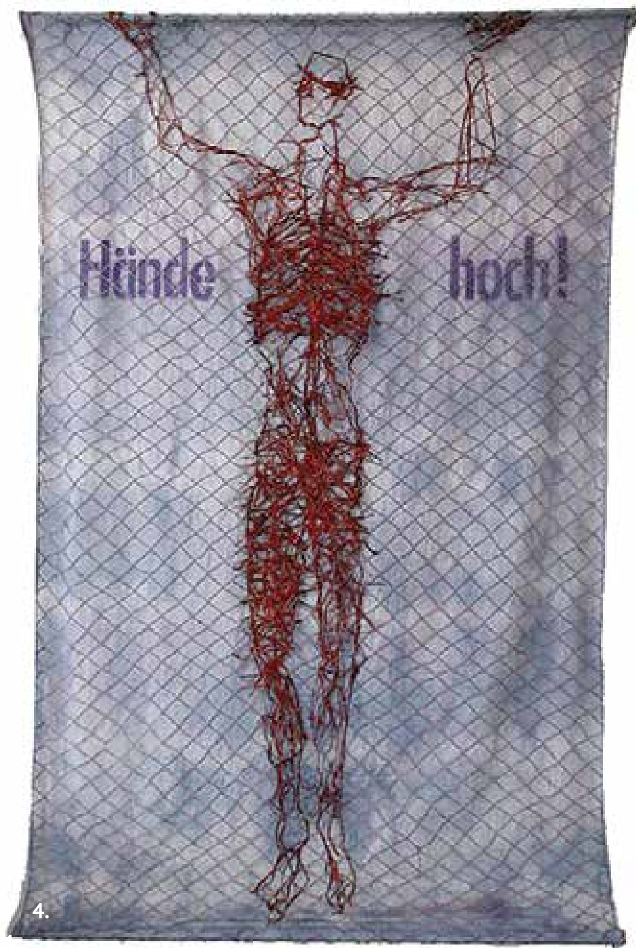

3.

Прадстаўнікі кожнага новага пакалення творцаў выпрацоўваюць адрозныя ад папярэднікаў погляды і ўяўленні. Таму «тэксты» і «кантэксты» ў іх таксама розныя, зменлівыя, бы тая рака, у якую немагчыма ўвайсці двойчы, — немагчыма двойчы патрапіць у адзін і той жа гістарычны асяродак і соцыум. Беларускія габелены 1960-х былі падобныя да сатканых з нітак жывапісных палотнаў — пасляваенная эпоха прагнула хараства. Эра суровага стылю 1970-х прыўнесла апафеоз манументальнага габелена, гарманічнага з архітэктурай і эстэтыкай урачыстых інтэр'ераў. У 1980-х пафасу і гучным інтанацыям творчасці супрацьстаяла культура міні-габелена. 1990-я актывізавалі прагу да народных традыцый. 2000-я сінтэзавалі ў прастору сучаснага мастацкага тэкстылю красамоўнасць, а часам і семантыку вобразаў маляванага дывана. 2010-я абумовілі змяшэнне стыляў, відаў і формаў мастацтва.

Урбанізацыйныя працэсы стымулявалі багацце тэхнік і матэрыялаў, адыход ад традыцый насценнай тканіны, перайманне культуры поп-арту, акцыі ды перформансы, усялякія «ізмы»... — гэта той кантэкст, дзе айчынная мастацкая тканіна развіваецца сёння, не губляючы пры гэтым грунт каласальнай культуры традыцый народа, які пераасэнсоўваецца, а ў лепшых узорах культывуецца на ўзроўні канцэптуальнага, філасофскага мыслення суайчынніка. Галоўная адметнасць сучаснага мастацкага тэкстылю ў тым, што ён татальна страціў повязь з ілюстрацыйнасцю. Калі зыходным пунктам лічыць традыцыйную народную посцілку з прастакутнай формай і семантыкай узаемадачыненняў старажытных знакавых сістэм, то любыя зрухі і мадыфікацыі ёсць праявай новых эпох і новых этапаў развіцця мастацтва, новага мыслення і адаптацыі чалавека ў чарговай рэальнасці, а яго творы — артам новага часу. Наборы знакаў і вобразаў, спосабаў і ступеняў валодання мовай архетыпаў, дыяпазонаў тэхнік і матэрыялаў выканання і ёсць шыфрамі кожнага наступнага пакалення аўтараў як пасыл, зварот да гледача, спасцігнуць які таксама дапамагае слова, назва, тэкставыя сэнсы.

«Знакі і шыфры» адначасна і назва, і канцэптуальны дэвіз пятага па ліку Віцебскага біенале тэкстылю творцаў Мінска, Віцебска, Брэста, Полацка, Магілёва, Жодзіна, Браслава і Заслаўя. Гэта тая інтэлектуальная тэрыторыя, у сэнсах і вобразах якой цікава разабрацца. Канцэпцыя выставы выразна ўвасобленая яе куратарамі. Вольга Рэднікіна дэманструе памкненні мастакоў новага часу да найноўшых тыпаў выяўленчага мыслення. Наталля Лісоўская апелюе да знакавых сістэм, эксперыментуе з матэрыяламі і формамі выяўленчай прасторы габелена. Ужо назвы твораў Лісоўскай сведчаць пра зварот да тэмаў архаікі і архетыпаў народнай культуры. Трыпціх з паасобных міні-габеленаў «Шлях», «І камяні пераймаюць нашыя імёны» і «Стары дом» — аб'ект нашай увагі. Ён сфармаваны з шэрагу аднолькавых памераў габеленавых квадратаў, каларыстычна збліжаных паміж сабой, з ужываннем гладкага ды ворсавага ткацтва і ўвядзеннем у выяўленчую прастору мастацкай вобразнасці натуральных, адшліфаваных стагоддзямі існавання на зямлі невялікіх каменьчыкаў. Прыблізна аднаго памеру ва ўсіх трох кампазіцыях, яны прыўносяць напружаны, падобны да рэха рытм, асаблівую энергетыку праўдзівасці вобразаў і выразны дух даўніны, што пераступае межы твораў і ўздзейнічае на выставачную прастору. Уражанне ўзмацняюць выбудаваныя кожны паасобку сімвалы і прыкметы лабірынта, старога дома і крыжа як вобраза пераходу ад аднаго этапу жыцця да другога, ад жыцця да смерці. Знакавая вобразнасць гэтых работ увасабляе вызначальныя парадыгмы жыцця чалавека як у даўніну, так і цяпер, у нашы часы. Невялікія і, здавалася б, дастаткова сціплыя міні-габелены Наталлі Лісоўскай прэтэндуюць на ролю сакральнага цэнтра ўсёй экспазіцыі. У паліптыху «Пуцявыя нататкі» Вольгі Рэднікінай увасоблена новая ідэя выяўленчай вобразнасці. Тут арганізавана ўзаемадзеянне твора і рамы як яго гарманічнага працягу. Праз выкарыстанне рамы ў якасці міні-ткацкага станка Вольга ўводзіць асацыятыўныя паралелі паміж ходам цягніка, аўтобуса ці машыны, у вокнах якіх краявіды і вобразы мільгацяць, пакідаючы па сабе ідэю руху, і... выцягнутымі

па гарызанталі з перахлёстамі на раму каляровымі ніцямі асновы ткацтва, што сімвалізуюць рух як у прасторы, так і ў працэсах ткацкай вытворчасці. Вынікаюць не толькі асацыяцыі, але й яркія паралелі. Ідэя прыцягальная не толькі патэнцыялам абагульнення назапашаных эмоцый. Яна «цяжарная» стварэннем індывідуальнага шыфру ўражанняў ад той або іншай гістарычнай мясціны, яскрава, маляўніча і непаўторна арыгінальна, як і метад паслойнага выканання габелена з інтэрваламі і пустотамі.
І гледачы, і спецыялісты аднагалосна вылучаюць кампазіцыю маладой мастачкі з Мінска Віялеты Някрасавай «Hände hoch!» (2015) манументальнага фармату, з харызматычным зместам. Гэта твор-правакацыя, твор-гульня, выкананы адвольна, з добрым пачуццём гумару і здаровай іроніі. Моладзевае мастацтва прадстаўленае даволі шырока — амаль трэць экспазіцыі. Сярод іх ужо ёсць прызнаныя аўтары. Напрыклад, студэнтка Віцебскага дзяржаўнага тэхналагічнага ўніверсітэта Вольга Кунац. Яна паказала прасторавую кампазіцыю «Чатыры стыхіі», якую ўганаравалі падчас экспанавання на Уральскім трыенале ДПМ (2016) заахвочвальным прызам.
Яшчэ студэнткай Беларускай акадэміі мастацтваў Хрысціна Высоцкая не толькі не прапускала любой магчымасці выстаўіцца на рэспубліканскіх і міжнародных праектах, але і заявіла пра сябе як пра грунтоўную і паслядоўную даследчыцу сучаснай культуры мастацкай тканіны. Яе даклад «Прафесійнае мастацкае ткацтва ў экспазіцыі XV Міжнароднага трыенале тэкстылю ў Лодзі» дадае павагі і цікавасці да аўтара. У Віцебску Хрысціна прадставіла прасторавую кампазіцыю «Пранікненне».



4.


5.

Сярод адметных твораў маладых мастакоў адзначым сумесную кампазіцыю вучаніц Ірыны Мазюк з Беларускай акадэміі мастацтваў Марыі Разумовіч і Насці Пухоўскай «Шляхі» на тэму экалагічных праблем, дзе на чашы шаляў кладуцца супрацьстаянні з'яваў чыстай прыроды і тэхнагенных працэсаў. Тэма раскрываецца праз паралельна развешаныя белы і чорны ручнікі. Зразумела, чорных ручнікоў у народным побыце не існуе — гэта нонсэнс, сімвал катаклізмаў. Вобразы-парадоксы, вобразы-пратэсты вырашаюцца мовай шокавых інтанацый. Маладыя мастачкі адметна выказваюць негатыўнае стаўленне да знішчэння традыцый. У «Чырвонай спадчыне» Анастасіі Балыш выкананыя з чырвоных нітак архетыпы-знакі беларускага ткацтва і вышыўкі накладзеныя на перакрыжаваныя між сабой (накшталт арнаменту) сатлелыя штыкетнікі былога дзедавага плота. Так і ўяўляю, як уся сям'я мастачкі збірае штыкеціны спісанай на знішчэнне трухі, каб дапамагчы Анастасіі здзейсніць маляўнічую акцыю-рэквіем, акцыю-плач аб знішчэнні першаснай нацыянальнай культуры: яшчэ жывуць арнаменты народа, папулярызаваныя сёння штампаванымі ўзорамі на вышымайках (вышываць і ткаць марудна, часу не стае, таксама як і разбірацца ў тым, што значаць гэтыя ўзоры, якія таямніцы ў сабе захоўваюць)…
Аднымі кампазіцыямі творцы лямантуюць, у другіх — аповед пра ціхую затоку жыцця, як у чароўным творы нядаўняй выпускніцы Акадэміі мастацтваў, потым загадчыцы кафедры тэкстылю і мадэлявання адзення Веранікі Рассыльнай — міні-габелен «Гняздзечка ўспамінаў». Праца камернымі сродкамі апавядае пра найважнейшыя з'явы ў жыцці чалавека. Але нам работа цікавая выкарыстаннем тэхнікі лямцу, вельмі папулярнай сёння ў асяродках як маладых, так і сталых мастакоў. Напрыклад, твор «Разважанні» выкладчыц Універсітэта культуры і мастацтваў Людмілы Дам'янковай і Наталіі Аджэр, дзе канцэпцыя мадэлюецца праз кантрасты фарматаў і колераў аб'ёмных формаў лямцу, унікальнага сваімі адметнымі магчымасцямі. Сучасны беларускі лямец як мастацкая тэхналогія шматаблічны і раскрывае шырокі патэнцы-

ял для пошукаў новых прыёмаў. Ён цудоўна ўпісаўся ў практыку тэкстыльных пленэраў, дзе мастацтва творыцца за кароткі час, паводле свежых уражанняў і пачуццяў, што параўнальна цяжка для габеленавага ткацтва. Захапленне беларускіх тэкстыльшчыкаў міжнароднымі і айчыннымі пленэрамі стымулявала развіццё прасторавых напрамкаў творчасці. Нельга сказаць, што раней тут не вяліся пошукі і не меліся знаходкі і дасягненні. Прыгадаем, да прыкладу, габелен Галіны Крываблоцкай «Рэквіем. Трасцянец» (1984), які шэрагам дробных і буйнейшых прасторавых габеленавых кампазіцый адарваўся ад сцяны і «рушыў» у выставачную залу, дапаўняючы асноўны насценны габелен аўтаркі. Твор аб'ектыўна можна назваць піянерам з'явы, што цяпер, у сучаснай культуры мастацкай тканіны, адваёўвае сабе прастору, у актыве якой і далейшыя шматлікія кампазіцыі Крываблоцкай — шэраг работ 2013 года «Каардынаты быцця», «Вада, агонь і зямля», «Ра-Радасць-Радуга-Рай», наступныя «Быў месяц май», «Няма слоў». На выставе «Знакі і шыфры» мастачка экспануе прасторавы габелен «Палёт», форма якога спадобленая крылам птушкі.


6.

«Абертоны» Алены Обадавай экспанаваныя на шматлікіх персанальных і групавых выставах, арганізуюць і поўняць энергіяй колераў, формаў і гукаў выставачныя залы. Другая работа мастачкі «Гукавыя галюцынацыі» патрапіла на пятае біенале габелену. Яна заняла лесвічны пралёт музея, але ў такой падачы ў нечым страціла экспазіцыйную годнасць. Чаго нельга сказаць пра прасторавую кампазіцыю «З днём нараджэння, Марк Захаравіч» Святланы Баранкоўскай, Таццяны Макляцовай і Аляксандра Гвоздзікава, што раскошна заняла цэлы эркер. З вялікімі нацяжкамі яе можна прылічыць да тэкстыльнай творчасці, як і прадстаўленую ў экспазіцыі працу Таццяны Козік «Выжыць з апаленымі крыламі» з металічных сеткі і прутоў. Пры стварэнні канцэптуальных работ мастакі ўсё часцей аддаляюцца ад самае тканіны, толькі імітуюць ідэю перапляцення валокнаў. Яшчэ адна канцэптуальная кампазіцыя спадарыні Козік на гэтай выставе — «Час і прастора» — увасабляе кардынальна іншыя выяўленчыя актуаліі. Яе вобразная арганізацыя мае ў сваёй структуры дрэва як дамінуючы кампанент і лён у яго атачэнні. Матэрыяльныя складальнікі работы адсылаюць гледача да простых асацыяцый з ткацкім станком і ніцянымі ўтварэннямі. Але самое прыстасаванне, падобнае да ткацкага, праз мастацкі вобраз упадобленае касмічным сферам, дзе лётаюць аб'екты і ў гэты ж час у фантасмагорыі адбываюцца працэсы, здавалася б, элементарнага ткацтва тканіны. Моцныя, яскрава вобразныя метафары характэрныя для Таццяны Козік. Яна пастаянна шукае новыя тэмы і формы.


7.


8.

Класічны беларускі насценны габелен быў прадстаўлены творамі з серыі «Рытмы зямлі» Алы Непачаловіч: кананічнае мастацтва — узорыстае ткацтва, іканапіс або егіпецкі насценны роспіс — за кошт тэхналагічных абмежаванняў заглыбляецца ў сэнсы з'яваў жыцця. Вонкава-дэкаратыўныя, але знакава-канцэптуальныя габелены і тэкстыльныя працы Таццяны Белавусавай-Пятроўскай, Уладзіміра Лісавенкі, Маргарыты Шчамялёвай і Валянціны Бартлавай. Творчасць ураўнаважвае любыя, самыя смелыя і адчайныя эксперыменты калег з формай і матэрыяламі...

Выставу «Знакі і шыфры» ў пэўным сэнсе можна характарызаваць як эталонную, і не толькі таму, што яна пазбаўленая выпадковых, недастаткова прафесійных або другасных прац. Здабытак яе і ў тым, што кожны блок работ як элемент экспазіцыі, у сваю чаргу, таксама з'яўляецца выразным, калектыўным творам мастацтва, на гэты раз — саміх экспазіцыянераў. Аўтарскія аб'екты цікава і адметна скампанаваныя між сабой і ўтвараюць як сэнсавыя, так і тэматычныя канцэпты, сугучныя дэвізу-назве выставы. І тут варта згадаць, як стваралася экспазіцыя.

Адметнасць праекта «Знакі і шыфры» ў адкрытым фармаце: прадстаўляць свае работы маглі не толькі класікі і сфармаваныя аўтары, але і студэнты, і нядаўнія выпускнікі мастацкіх устаноў. Папярэдні адбор быў калегіяльны. У ім бралі ўдзел кураторкі выставы Наталля Лісоўская і Вольга Рэднікіна, а таксама кіраўніцтва Саюза мастакоў. Крытэрый абраны прынцыповы — выстава без слабых, кічавых работ, без візуальных штампаў. У выніку адхілілі блізу чвэрці прапанаваных кампазіцый. Над стварэннем экспазіцыі працавалі Наталля Лісоўская і Святлана Баранкоўская; ад Мінска — Валянціна Бартлава і Галіна Крываблоцкая, Ала Непачаловіч і Вольга Рэднікіна.

1. Наталля Лісоўская. Шлях. Міні-габелен. Воўна, сігаль, ручное ткацтва. 2015.
2. Наталля Лісоўская. Камяні перaймаюць нашы імёны. Міні-габелен. Воўна, сігаль, ручное ткацтва. 2015.
3. Наталля Лісоўская. Стары дом. Міні-габелен. Воўна, сігаль, ручное ткацтва. 2015.
4. Віялета Някрасава. «Hände hoch!». Змешаная тэхніка. 2015.
5. Фрагмент экспазіцыі. На першым плане работа Хрысціны Высоцкай «Пранікненне».
6. Галіна Крываблоцкая. Палёт. Габелен, ручное ткацтва, змешаная тэхніка. 2017.
7. Вольга Рэднікіна. Дрэздэн. З поліптыху «Дарожныя нататкі». Габелен, ручное ткацтва, змешаная тэхніка. 2016.
8. Ксенія Ралінская. Навасёлы. Лён, акрыл, бавоўна, штучны напаўняльнік. 2016–2017.

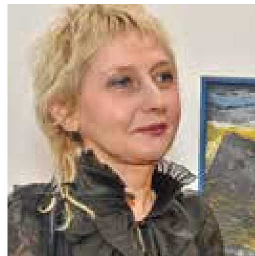
Сучасны мастацкі тэкстыль

Асноўныя праблемы і тэндэнцыі развіцця

Месцам правядзення чарговага «круглага стала» па праблемах развіцця сучаснага тэкстылю стала пляцоўка Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. У ім прымалі ўдзел Наталля Лісоўская — дацэнт кафедры дызайну і моды Віцебскага дзяржаўнага тэхналагічнага ўніверсітэта, мастачка тэкстылю, сакуратарка Рэспубліканскай выставы «Знакі і шыфры»; Вольга Рэднікіна — старшыня секцыі тэкстылю Беларускага саюза мастакоў, мастачка тэкстылю, сакуратарка выставы «Знакі і шыфры»; Леанід Хобатаў — намеснік старшыні БСМ; Святлана Баранкоўская — старшыня Віцебскай абласной арганізацыі БСМ, мастачка тэкстылю; Валянціна Бартлава — прафесар кафедры касцюма і тэкстылю Акадэміі мастацтваў, мастачка тэкстылю; Таццяна Макляцова — дацэнт кафедры дызайну і моды Віцебскага дзяржаўнага тэхналагічнага ўніверсітэта, мастачка тэкстылю; Ала Непачаловіч — дацэнт кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Універсітэта культуры, мастачка тэкстылю; Хрысціна Высоцкая — магістр мастацтвазнаўства, выкладчыца кафедры касцюма і тэкстылю БДАМ, мастачка тэкстылю; Ксенія Ралінская — магістр мастацтвазнаўства, мастацтвазнаўца галерэі «Мастацтва». Мадэратар Міхась Цыбульскі — дацэнт Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Пятра Машэрава, кандыдат мастацтвазнаўства.

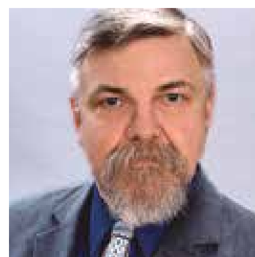


Святлана Баранкоўская: Асэнсаваць развіццё беларускага тэкстылю ў сусветным кантэксце – даволі адказная і прэтэнцыёзная заява, але калі мы не будзем ведаць, дзе мы, то не будзем разумець, куды нам рухацца… Цудоўна, што віцебская абласная арганізацыя БСМ і секцыя тэкстылю вельмі шчыльна супрацоўнічаюць, вынікам чаго і стала сёлетняя выстава. І яна не першая. Скажу больш: некалі ў сярэднявеччы Францыя задавала кірунак развіцця сусветнага тэкстылю, пазней гэтую функцыю выконвала Лодзь, якая і цяпер з'яўляецца актыўным цэнтрам. Што ж тычыцца Беларусі, то тут такі цэнтр – Віцебск. І мы падмацоўваем статус гэтага горада як сапраўднай культурнай сталіцы.



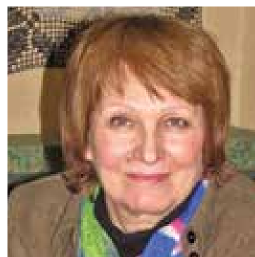
Таццяна Макляцова: Наш тэкстыльны дызайн сёння на высокім узроўні… Існуе некалькі школ, але нельга не згадаць праблемы. Я бачу іх у тым, што гульнёй з матэрыялам, тэхналогіямі, тэхнікамі, фактурамі мы падмяняем ідэю.

Святлана Баранкоўская: Таццяна кажа пра ідэю, канцэпцыю твора. Але сёння важна, каб у працы ядналіся і ідэя, чалавечнасць, тэхніка, тэхналогія, традыцыя. Гэта мы можам назіраць у работах эксперыментальнага тэкстылю.



Міхась Цыбульскі: Я не думаю, што так вольна, лёгка і катэгарычна можна вызначаць асноўны вектар развіцця сучаснага тэкстылю. Да таго ж у кожнага мастака свой шлях.

Наталля Лісоўская: Так, у кожнага свой. І не варта з гэтым змагацца. Інакш мы ўсе будзем вельмі падобныя.



Валянціна Бартлава: Цудоўна, што ў вас на чале абласной арганізацыі стаіць тэкстыльшчык, які шмат клапоціцца пра лёс гэтага мастацтва. Акрамя таго, было вельмі хораша сказана, што Віцебск з'яўляецца цэнтрам тэкстыльнага мастацтва. Мы, мінчукі, згодныя з гэтым. Але ёсць яшчэ прамысловае мастацтва, на яго варта звярнуць увагу, бо гэта творы тэкстылю, якімі мы карыстаемся кожны дзень.



Наталля Лісоўская: Што тычыцца прамысловага тэкстылю, то магу сказаць: сёння большасць вытворчых майстэрняў укамплектаваная нашымі выпускнікамі. Але на прадпрыемствах у Віцебску, Брэсце, Гродна працуюць не толькі мастакі па спецыяльнасці «ткацтва», але таксама выпускнікі камунікатыўнага дызайну, мастацка-графічных факультэтаў. Не хапае сапраўдных прафесіяналаў, і гэта праблема вельмі сур'ёзная. Я вяду заняткі на першым курсе і бачу, хто да нас ідзе, з кім мы будзем працаваць. Чамусьці самыя таленавітыя рвуцца на мадэляванне адзення. Я сутыкаюся і з іншай праблемай. Студэнты прыходзяць са спадзяваннямі навучыцца і сур'ёзна займацца творчасцю, як у прамысловасці, так і ў мастацкім тэкстылі. Але ў нашых вучэбных планах колькасць гадзін на спецыяльныя прадметы істотна скарацілася. Раней было 8 гадзін жывапісу, 8 гадзін малюнка, а сёння ўсё па мінімуме. Мы рыхтуем спецыялістаў-тэкстыльшчыкаў, а ў нас на вывучэнне габеленавых тэхнік усяго 34 гадзіны на 5 гадоў і толькі адна практыка. І гэтыя гадзіны зніклі б, калі б я не змагалася… Усё астатняе – камп'ютар, камп'ютар, камп'ютар… А тэкстыльшчыкі ўвесь час патрэбныя. І праблем з размеркаваннем у іх няма. А куды падзець мадэльераў, мы не ведаем…

Міхась Цыбульскі: На прадпрыемствах працуе многа таленавітых мастакоў, але што яны робяць, што мы бачым у рэальнасці, чаму так атрымліваецца? Чаму прамысловы тэкстыль стаў такім?.. Можна спытаць мастакоў прамысловасці, і яны раскажуць, чаго ад іх патрабуюць, што яны вымушаны рабіць, хто кіруе працэсам, куды падзеліся мастацкія саветы і чый «густ» абумоўлівае вытворчасць. І тады вы зразумееце: праблемы навучання, магчыма, не адзіныя. Але ж вернемся да мастацкага тэкстылю. Ён стаў вельмі разнастайны па пластычным рашэнні, тэхніках і тэхналогіях выканання. Наколькі гэта ўплывае на характар мастацкага вобраза?

Таццяна Макляцова: Сёння, як, здаецца, і раней, гэта тоесна ўзаемазвязаныя рэчы. XXI стагоддзе — час найноўшых тэхналогій. Інавацыі закранулі і тэкстыль, забяспечыўшы яго «інтэлектам». Фактура паверхні тэкстыльнага вырабу аказвае эстэтычнае ўздзеянне на чалавека і займае важнае месца сярод сродкаў мастацкай выразнасці — нароўні з колерам, кампазіцыйным рашэннем і матэрыяламі. Распаўсюджаны эксперыменты з матэрыяламі, іх спалучэнні, што дазваляе ствараць аб'екты, якія нясуць у сваёй «генетыцы» шматузроўневую культурную інфармацыю. Пры гэтым сучасны тэкстыль — перш за ўсё канцэптуальная ідэя. Але ніякая ідэя не можа існаваць, калі не будзе, напрыклад, удалага колеравага рашэння, уліку гістарычнага вопыту, выпрацаванага чалавецтвам.

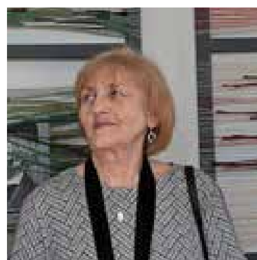
Наталля Лісоўская: Для нас вельмі важна ўяўляць, як выглядае габелен у культурнай прасторы Беларусі апошніх гадоў. Хто будзе займацца тэкстылем заўтра, хто будзе пісаць пра ўнікальнасць гэтай з'явы? У Беларускім саюзе мастакоў нас крыху больш за 40 чалавек, нібы няшмат, але колькі зроблена за апошні час гэтай маленькай групай апантаных людзей. У габелене сёння засталіся толькі тыя, хто любяць гэтую справу і цалкам аддадзены ёй. Мне хацелася б заклікаць беларускіх мастацтвазнаўцаў да большай увагі, да аналізу мастацкай практыкі тэкстылю.

Сюжэты, матывы, вобразы, якія выкарыстоўваюць мастакі станковага габелену, самыя розныя — фальклорныя, літаратурныя, гістарычныя, архаіка... Адзначу і беражлівае стаўленне да спадчыны. Мастакоў тэкстылю, напрыклад, цікавяць праблемы сучаснай трактоўкі народнага арнаменту як шматзначнага сімвала. Пераасэнсаванне культурнай спадчыны адбываецца за кошт выкарыстання разнастайных тэхналогій і матэрыялаў, як традыцыйных, так і нетрадыцыйных — напрыклад, метаніт, люрэкс, джынс, дрэва, шкло, кераміка, сізаль, дрот, папера... Сёння ў тэкстылі актуальны лямец, пэчворк, арт-аб'ект... Гэта дапамагае выявіць нацыянальную адметнасць і эксперыментальны характар твораў. Дарэчы, на нашай выставе падобных работ шмат.

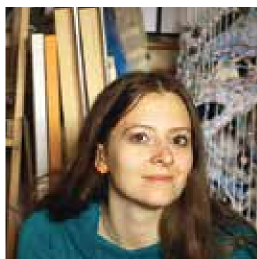
На фестывалі «Славянскі базар у Віцебску» беларускія мастакі тэкстылю неаднойчы ладзілі выставы габелену. Праведзена некалькі тэкстыльных пленэраў. Можна пералічыць шэраг значных групавых і персанальных выстаў у Мінску і Віцебску за апошнія 10-15 гадоў. Цікавы таксама і вопыт выставы-конкурсу «Арт-сесія», на якім быў раздзел мастацкага тэкстылю. Студэнты рыхтаваліся да яго загадзя і з задавальненнем прымалі ўдзел. Магчыма, я нешта не палічыла, не назвала...

Міхась Цыбульскі: Хочацца падзякаваць вам, Наталля, за тую вялікую працу ў галіне папулярызацыі мастацтва беларускага тэкстылю, якую вы робіце, і не толькі ў Віцебску. А для прысутных адзначу: Наталля Лісоўская не проста куратарка ці каардынатарка практычна ўсіх праектаў з беларускім тэкстылем, што ладзяцца на віцебскай зямлі, а часам і ў замежжы. Яна адна з тых, хто стаяў ля вытокаў вядомай віцебскай школы габелена, тэкстылю, школы, якую ўсе цудоўна ведаюць і якая адрозніваецца ад мінскай. Усё тое, што мы маем у Віцебску, здзейснена найперш яе ўласнымі намаганнямі.

Наталля Лісоўская: Я лічу вялікай нашай агульнай удачай выданне альбома «Беларускі габелен», пра які мы марылі 20 гадоў. Сярод мастакоў там 13 выпускнікоў нашай кафедры. Дарэчы, мы падрыхтавалі да выдання і каталог віцебскага мастацкага тэкстылю, але ўжо чацвёрты год выдаць не можам... А ў бліжэйшай да нас Латвіі практычна кожны мастацкі тэкстыльны праект завяршаецца каталогам. Настаў час узняць пытанне і пра стварэнне Беларускага музея дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, пра фармаванне і сістэматызацыю калекцый цэлага пакалення мастакоў тэкстылю, як савецкага часу, так і сучаснасці. Я перакананая: дэкаратыўна-прыкладное мастацтва можна лічыць візітнай карткай краіны.



Ала Непачаловіч: Сёння нават студэнты могуць удзельнічаць у выставах разам з прафесіяналамі, ёсць намінацыя «дэбют». А ў свой час мы і ўявіць не маглі, што моладзі можна прымаць удзел у рэспубліканскай выставе. Аднойчы нам прыйшла ідэя зладзіць экспазіцыю прафесійных і маладых мастакоў. Тэкстыль і кераміка пад назвай «Цаца ёсць цаца». Было прыемна — выставілася Вольга Рэднікіна. Гэта быў своеасаблівы штуршок для многіх маладых мастакоў тэкстылю. А далей узнікла жаданне зрабіць выставу на «Славянскім базары» ў 2011 годзе, так і з'явілася «Каляровая нізка». Нашы тэкстыльныя выставы зацікавілі і прадстаўнікоў Міністэрства замежных спраў. Некалькі праектаў пачыналіся ў выставачнай прасторы МЗС, а потым працягваліся ў Польшчы, Сербіі, Германіі, Літве... Нас запрасілі нават на міжнародны фестываль у ПАР. Выставы мелі рэзананс. У іншых краінах убачылі, што на Беларусі ёсць свой тэкстыль — зусім не падобны да нечага іншага. Так на грамадскіх пачатках, без якой бы то ні было фінансавай падтрымкі, рабіліся выставы. Як кажуць, праз вялікую любоў да мастацтва...



Хрысціна Высоцкая: Беларускі тэкстыль, як ужо адзначалася, важна разглядаць у еўрапейскім кантэксце. Так, мне давялося пабываць на экспазіцыі прафесійнага мастацкага ткацтва, XV Міжнародным трыенале тэкстылю летась у Лодзі. Трапіць на выставу і ўбачыць тэкстыль непасрэдна ў інтэр'еры, экспазіцыю ў прасторы, а не на фотаздымках у каталогу, — зусім іншыя ўражанні. Тым больш што там былі прадстаўлены ўсе кірункі.

Міхась Цыбульскі: Ужо каторы год я задаю сабе пытанне: а чаму там няма беларускіх мастакоў? Бо гэта, наколькі я ведаю, вельмі прэстыжная выстава. Пасля таго як у 1995 годзе ў швейцарскай Лазане перастала праводзіцца Міжнароднае тэкстыльнае біенале, Лодзь пачала адыгрываць вядучую ролю.

Хрысціна Высоцкая: Так, міжнароднае трыенале тэкстылю ў Лодзі з'ўляецца адной з найстарэйшых выстаў у свеце, а з 1975 года ўяўляе з сябе выставу-конкурс. Асноўнае фармальнае патрабаванне арганізатараў да мастакоў — выкананне твора ў тэкстыльных і калятэкстыльных тэхніках. Яго памер не павінен перавышаць 300х300х300, вага да 100 кг. Умовы не толькі не абмяжоўваюць аўтараў у выбары канцэпцыі, пластычнай формы і тэхнікі выканання, але і заахвочваюць увядзенне навацый і ўнікальных падыходаў. Што ж датычыцца непасрэдна экспазіцыі пятнаццатага трыенале, то тут былі прадстаўлены плоскасныя, рэльефныя і аб'ёмныя творы. Вялікая ўвага надавалася аб'ёмнапрасторавым інсталяцыям і тэкстыльнай скульптуры. Дэманстра-

валіся працы, выкананыя як у класічных тэхніках (ткацтва, гафт, аплікацыя, лямцаванне, размалёўка, макрамэ і іншыя), так і з ужываннем сучасных тэхналогій (жакардавае ткацтва, машынная вышыўка...).

Многія аўтары ўключаюць у свае творы асамбляжы з розных прадметаў побыту ці іх асобных элементаў. Мастакі ўводзяць у тэкстыльныя палотны часам далёка не тэкстыльныя матэрыялы. Разам з тым мастацкае ткацтва складала на згаданым трыенале асаблівую групу работ. Увогуле габеленавае ткацтва займала ў экспазіцыі выставы 2016 года ўстойлівую пазіцыю. Мастакі захоўваюць класічныя традыцыі выканання тканых палотнаў, уводзячы ў іх сучасныя тэмы і выяўленчую мову.



Ксенія Ралінская: Я хацела б звярнуць вашу ўвагу на лямцаванне і яго папулярнасць у мастацкім тэкстылі. Лямец — адзін з найстаражытнейшых і распаўсюджаных матэрыялаў у многіх народаў. Але ў XX стагоддзі лямцаванне пачынае жыць самастойным жыццём і становіцца галіной прафесійнай творчасці. Сёння існуе асацыяцыя, якая ставіць за мэту захаванне традыцыйных і пашырэнне новых метадаў мастацтва лямцавання. Раз на два гады праводзяцца з'езды і выставы па абмене вопытам, праходзяць сустрэчы, міжнародныя сімпозіумы і семінары, якія суправаджаюцца выставамі і майстар-класамі. Адбываецца актыўнае ўзаемадзеянне ў эксперыментальных працэсах мастакоў і дызайнераў з розных краін. Апошняй такой падзеяй было культурна-адукацыйнае мерапрыемства «Feltrosa 2017», арганізаванае ў Італіі, у горадзе Нацана. У ім брала ўдзел і беларуская мастачка Аляксандра Гірас.

Наталля Лісоўская: Сапраўды, нашы творцы дзякуючы шведскай мастачцы па лямцы Гуніле Шоберг адкрылі для сябе ў XXI стагоддзі новую эстэтычную прыгажосць гэтага матэрыялу. І шматграннасць яго магчымасцяў як у выкананні аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, так і ў стварэнні невялікіх дэкаратыўна-прыкладных вырабаў, у афармленні інтэр'еру.

Ксенія Ралінская: Лямец усё часцей становіцца матэрыялам для нетрадыцыйных рэчаў. Спецыфіка гэтага мастацтва ў Беларусі ў тым, што майстры шмат эксперыментуюць, спалучаюць розныя тэхнічныя спосабы качання і прыёмы арнаментацыі. Творчасць беларускіх мастакоў тэкстылю канцэптуальнага кірунку ўяўляе з сябе хутчэй не эмацыйнае, а інтэлектуальнае асэнсаванне якога-небудзь прадмета, з'явы ці працэсу і можа мець любую форму. Магчыма, з часам вынікі пошуку новых сродкаў выразнасці без страты натуральных уласцівасцяў матэрыялаў змогуць стаць адметнай асаблівасцю гэтага віду мастацтва ў XXI стагоддзі. Бо сінтэз традыцый і навацый у аднолькавай меры дазваляе выявіць як індывідуальнасць аўтара, так і цесную сувязь нацыянальных рысаў з агульнакультурным рухам.

Наталля Лісоўская: Існуе яшчэ адна праблема: некаторыя кіраўнікі прадпрыемстваў адкрыта заяўляюць пра тое, што мастакі любы капрыз гатовы выканаць. І гэта не прыватны выпадак, гэта тэндэнцыя. Тыя мастацкія саветы, дзе былі прафесійныя мастакі і якія існавалі ў Мінску, зніклі. Сёння ў нас чыноўнікі, эканамісты, інжынеры вырашаюць, які малюнак запусціць у вытворчасць

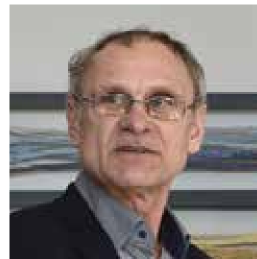
Міхась Цыбульскі: Ды аўтарскіх твораў, напрыклад, амаль што не стала.

Наталля Лісоўская: Яшчэ адна праблема — як навучання, так і творчасці — «спампоўванне» з Інтэрнэту, кампіляцыі... Я стольki сіл трачу ў асяроддзі студэнтаў, каб сфармаваць іх густ, а што яны бачаць, калі прыходзяць на вытворчасць? Безгустоўшчыну. Дасытычна падрыхтоўкі студэнтаў: некаторыя з іх, разумеючы пэўную бесперспектыўнасць сваіх высілкаў, пераводзяцца ў мастацкія акадэміі Польшчы, Чэхіі. Прычым гэта звычайна лепшыя студэнты, якія займаюць нейкія месцы ў конкурсах і якіх замежныя навучальныя ўстановы бяруць нават пераводам...

Ала Непачаловіч: У нас у БДУКіМ таксама ёсць праблемы. Тэкстыль пакуль набіраем, але часцей абітурыенты ідуць на размалёўку. І гэта не дзіўна: студэнты разбэшчаныя прыцягальнай лёгкасцю выканання. Яны ведаюць, што за тры дні распішуць маляванку і спакойна атрымаюць дыплом. А мае за станкамі месяцамі працуюць над тэкстыльным творам...

Валянціна Бартлава: Ужо два гады няма набору на тэкстыль... Калі я працавала загадчыцай кафедры, то проста хадзіла да рэктара і пераконвала ў тым, што як бы там ні было з размеркаваннем, попытам, але мы павінны ўтрымаць гэтую спецыяльнасць. Мы прафесіяналы-энтузіясты сваёй справы, і многае трымаецца на нас з вамі. Пройдзе пяць гадоў, і нікога не будзе... Але акрамя захапляльнага эксперыментальнага тэкстылю ёсць яшчэ і дзяржаўныя прадпрыемствы, якія патрабуюць спецыялістаў. Мусіць быць дзяржаўная праграма. Мы павінны аб'яднаць нашы намаганні. «Круглы стол» мусіць стаць падставай для распрацоўкі такой праграмы. Мы павінны захаваць традыцыі і спецыяльнасці.

Святлана Баранкоўская: Так, сапраўды, мы можам ад імя БСМ і выкладчыкаў шэрагу навучальных устаноў звярнуцца да ўсіх адказных асоб. Але важна і самім прапагандаваць мастацтва тэкстылю. Ствараць лепшыя габелены і экспанаваць іх у лепшых залах краіны.



Леанід Хобатаў: Дазвольце літаральна некалькі разважанняў, як кажуць, «звонку». Мне падаецца, што акцэнт на захаванні традыцый рабіць трэба. Але пры гэтым неабходна стварыць умовы для таго, каб праектнае і канцэптуальнае мысленне знаходзіла сваё месца на выставах. Інакш, калі мы «прасядзем» у гэтай частцы, моладзь тым больш не пойдзе ў такія ВНУ і на такія спецыяльнасці. А зрабіць прэстыжным дэкаратыўна-прыкладное мастацтва можна за кошт сучасных канцэптаў. Мастацтва сёння ўжо не настолькі цэхавае, як гэта было раней. Многія цяпер не да канца разумеюць нават сэнс слова «прыкладное». Ды і слова «дэкаратыўнае» не адлюстроўвае сутнасць разгляданых намі форм. Усё гэта трэба ацэньваць у плоскасці мастацтва ўвогуле.

Наталля Лісоўская: Наконт прыкладнога характару мастацтва тэкстылю я не зусім згодна. Такі тэрмін існуе і адносіцца да мастакоў тэкстылю, якія займаюцца афармленнем інтэр'ераў. Яны працуюць з рознымі матэрыяламі. Гэта аб'екты, інсталяцыі, батыкі, лямец, тэкстыльныя кампазіцыі...

Таццяна Макляцова: Працуючы са студэнтамі, я адназначна пераканалася, што моладзь не пойдзе толькі на традыцыйны манументальны тэкстыль.

Ала Непачаловіч: Але мы вядзем гаворку не пра народныя рамёствы. Традыцыя павінна быць унутры. У любым выпадку задача школы — спрыяць традыцыі. Трэба вучыць мастацтву выканання, а не падтрымліваць гэтыя «бабуліны ручкі», якія мы бачым часам на выставах. Трэба вучыць прафесійнаму мысленню. Даваць акадэмічныя асновы. А далей развівайцеся як хочаце.

Падрыхтаваў Міхась Цыбульскі.


1.

Драздовіч і італьянскі футурызм

«Даторы, Шагал, Суцін, Хадасевіч-Лежэ. Энергія, экспрэсія, сімволіка і сны. Погляд на мастацтва Італіі і Беларусі першай паловы XX стагоддзя»

Алеся Белявец

Выстава ў Нацыянальным мастацкім музеі стала цэнтральнай падзеяй культурнай праграмы Амбасады Італіі ў Мінску ў Год італьянскай культуры, прымеркаваны да 25-годдзя ўстанаўлення дыпламатычных адносін паміж нашымі краінамі.

Куратар выставы Масіма Дуранці сумесна з Андрэа Бафоні і Франчэскай Дуранці адабраў са збору Музея-палаца Палаца дэла Пэна ў Перуджы і прыватных калекцый творы Джэрарда Даторы ў памяць 40-х угодкаў з дня яго смерці. Ідэя экспазіцыі ў мінскім музеі — адшукаць паралелі паміж працамі мастака-футурыста і трыма аўтарамі пачатку XX стагоддзя — Маркам Шагалам, Хаімам Суціным (усе працы з карпаратыўнай калекцыі Белгазпрамбанка) і Надзяй Хадасевіч-Лежэ (са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь). Куратары з беларускага боку — Вольга Клёцкіна з Нацыянальнага мастацкага музея і Аляксандр Зіменка з Белгазпрамбанка. Словы ў назве «Энергія, экспрэсія, сімволіка і сны» акрэсліваюць агульныя рысы ў творчасці ўсіх чатырох мастакоў, трое з якіх маюць беларускае паходжанне і ўнеслі значны ўклад у станаўленне еўрапейскага авангарду.

Масіма Дуранці агледзеў пастаянную экспазіцыю Нацыянальнага мастацкага і, убачыўшы працы Язэпа Драздовіча, пашкадаваў, што не ведаў пра яго раней: беларускі творца ідэальна падыходзіць пад канцэпцыю выставы «Даторы, Шагал, Суцін, Хадасевіч-Лежэ. Энергія, экспрэсія, сімволіка і сны. Погляд на мастацтва Італіі і Беларусі першай паловы XX стагоддзя».

Надзея Усава і Вольга Архіпава — даследчыцы з Нацыянальнага мастацкага музея — разважаюць пра паралелі, якія яны заўважылі ў творчасці Драздовіча і


2.

італьянскім футурызме — больш ідэалагічныя, чым стылістычныя.

Надзея Усава: Калі мы ўпершыню пабачылі гэтую найцікавейшую выставу, адразу амаль ва ўсіх мастацтвазнаўцаў склалася пытанне — а наш Язэп Драздовіч? Ён быў бы тут дарэчы са сваімі касмічнымі візіямі 1930-х побач з лятаючымі ў небе персанажамі Шагала, з «аэражывапісам» Даторы, з яго рэальнымі пейзажамі Умбрыі, якія выглядаюць фантастычнымі… У Драздовіча, праўда, усё наадварот — прыдуманыя (убачаныя ў сне) пейзажы касмічных гарадоў выглядаюць рэальнымі. І мы задумаліся — а ці можна назваць Драздовіча футурыстам, а калі — так, чым ён як мастак адрозніваецца ад італьянскіх футурыстаў? І ўвогуле: ці быў беларускі футурызм? Каб адказаць на гэтыя пытанні, трэба згадаць гісторыю гэтага напрамку ў мастацтве.
Футурызм узнік у 1909 годзе ў Італіі з маніфеста Марынеці. Гэтая новая мастацкая ідэалогія была напорыстай, нават агрэсіўнай, скіраванай супраць традыцыі, музеяў, бібліятэк, класічнага мастацтва… Футурысты ўхвалялі мастацтва будучыні — мастацтва тэхнічнага прагрэсу, хуткасці, руху, новых тэхналогій, лаканізму, урбанізму. Футурызм ухваляў вайну — дзеля «гігіены» свету. Быў мужчынскім, выразна антыфеміністычным, экстрэмісцкім напрамкам. Другая хваля футурызму — з 1921-га па 1930-я — ужо крытыкуе Марынеці, страчвае пафас агрэсіі і факусуецца на «перабудове свету». Да яе адносіцца малодшае пакаленне футурыстаў, у тым ліку і Даторы. На першы погляд, Драздовіч не мае да гэтага ніякага дачынення. Ён быў ціхім чалавекам, і мастацтва яго пазбаўлена агрэсіўнасці і тэхніцызму. Яго прыцягвалі гісторыя і этнаграфія. Як і італьянцы-футурысты, Даторы быў не толькі мастаком, але і пісьменнікам — стваральнікам шматлікіх неалагізмаў, самабытным утапічным тэарэтыкам касмізму. Але ж… Намаляваныя ім сатурніянскія ці марсіянскія гарады — такія злавесныя, — што гэта, як не інтуітыўнае прадбачанне таталітарызму? Тут ён супадае з футурыстамі. Асобна трэба згадаць архітэктуру касмічных гарадоў розных планет на карцінах Драздовіча, якая хоць і змяшчаецца ў космасе, але ўспрымаецца намі як архітэктура будучыні. Гэтым займаюцца ў 1920-я і савецкія авангардысты-футурысты, яны ўвасаблялі касмічныя гарады — гэта так званая «папяровая архітэктура», што існавала толькі ў праектах. Тое ж бачым і ў і італьянскіх футурыстаў, у прыватнасці ў Антоні Сант-Эліана, які ствараў вялізную колькасць футурыстычных краявідаў гарадоў, і сёння падобная архітэктура сапраўды стала з'яўляцца. На мой погляд, архітэктурныя краявіды Драздовіча заснаваны выключна на яго кніжнай эрудыцыі, бо ў гэтых выявах угадваюцца і Вялікая кітайская сцяна, і сцэны Крамля, егіпецкія піраміды і зікураты.



3.



4.

Вольга Архіпава: А той жа сатурніянскі святлафор — яму няма аналагаў. Абсерваторыя — будынак з адным акном. У дзённіку Драздовіч апісвае, як прыляцеў на Сатурн і ўбачыў дом толькі з адным акном, ён туды зазірае і бачыць тысячы вачэй. То-бок сатурніяне назіралі за космасам, гэта такая абсерваторыя. Язэп Драздовіч быў неверагодным эрудытам, шмат чытаў, у сваіх дзённіках піша пра Індыю, Канаду.

Футурызм — гэта такі ж авангардны кірунак, як супрэматызм ці кубізм, дзе адбываўся актыўны пошук новых форм. Верагодна, у беларускіх мастакоў можна знайсці эксперыменты, калі яны спрабавалі сябе ў футурыстычнай плыні, але такога прамога цытавання, каб сказалі, што гэта работа напісана паводле законаў футурызму... Напрыклад, у нашай калекцыі такіх прац няма.

Калі мы глядзім на творы Даторы, то бачым, што ён ствараў кампазіцыі, у якіх даследаваў розныя формы руху. Стаяла задача паказаць хуткасць, таму з'яўляецца сімультанізм — раскладка руху на спыненыя фрагменты. Сцвярджаюць, маўляў, футурызм запазычыў стылістычныя прыёмы фавізму і кубізму, але для кубізму змена формы не была звязана з хуткасцю, з рухам. Сказаць, што ў Даторы выразныя кубістычныя формы, нельга, але фармальныя прыёмы прысутнічаюць. Напрыклад, сонца становіцца цэнтрам кампазіцыі — і ўсё да яго рухаецца, выбірае вясёлку — і ўся кампазіцыя падначальваецца ёй. Круг — і ўсё кружыцца. Што тычыцца Драздовіча, ён у аснове сваёй быў рэалістам — увасабляў тыя формы, якія бачыў. Яго кампазіцыі вельмі статычныя, у іх няма руху, і кампазіцыя не падначальваецца ніякім футурыстычным фармальным прыёмам. Агульнасць можна ўбачыць толькі ў змесце твораў... Слова «футурызм» я не сустракала ў яго тэкстах. Бо пасля рэалістычнай школы Трутнёва ён не імкнуўся ні да фавізму, ні да кубізму, а бачыў сваю задачу ў іншым: Драздовіч навуковец, і гэтак жа, як расказвае нам пра Скарыну і Усяслава Чарадзея, распавядае і пра космас — як пра нешта рэальнае.

Ён лічыў сябе вучоным, асветнікам і проста расказваў, як выглядаюць жыццё на іншых планетах і іх насельнікі. Напрыклад, паказваў, што сатурніяне без вушэй, што ў іх безбялковыя вочы, што камунікуюць пры дапамозе магнетызму. У 1930-я навука яшчэ не ведала, што ў бліжэйшым космасе няма жыцця, гэта высветлілі пасля смерці мастака — у 1960-я. Датуль існавалі касмічныя ўтопіі, Драздовіч на аснове гэтых утопій рабіў прагнозы, казаў, маўляў, я ў самнамбулічным сне наведаў Месяц, а потым, разглядаючы карту Месяца, яго кратары, моры і акіяны, зразумеў, дзе знаходзіцца ўбачаны горад Трывеж, а на адваротным баку Месяца знаходзіцца «Бастылія» і выглядае вось так...

Надзея Усава: І футурысты Італіі лічылі, што мастак павінен быць агітатарам, змагаром-прапагандыстам, актыўна кантактаваць з публікай.

Але Даторы ўвасабляе аэражывапіс, зямлю з вышыні самалёта (прычым невядома, ці быў ён калі-небудзь на борце). Гэта быў новы погляд на Зямлю: «З дапамогай аэражывапісу я зрабіў пейзаж па-за прасторай і часам, адкуль наша зямля падаецца раем», — пісаў Даторы. Гэта лічыцца адметным дасягненнем футурызму. А наш Драздовіч падняўся вышэй — у космас, пісаў касмічныя гарады, апісаў «расы» іх жыхароў. Тое, як ён вельмі падрабязна іх апісвае, паказвае чалавека будучага, таго, што будзе вандраваць з дапамогай промняў.

Вольга Архіпава: Гэта таксама новая ідэя святла, бо было адкрыта: усё, што мы бачым, уся гэтая разнастайнасць колераў — толькі сонечны прамень. Гэта бударажыла мастакоў. Даторы дэманструе ідэальнае ўяўленне пра свет, нават калі паказвае прыродны матыў, ён яго ўсё роўна ідэалізуе, робіць з яго ікону прыгажосці.

Надзея Усава: Марынеці марыць пра «механічнага чалавека са зменнымі запчасткамі», Драздовіч першым увасабляе іншапланецяніна ў беларускім мастацтве.

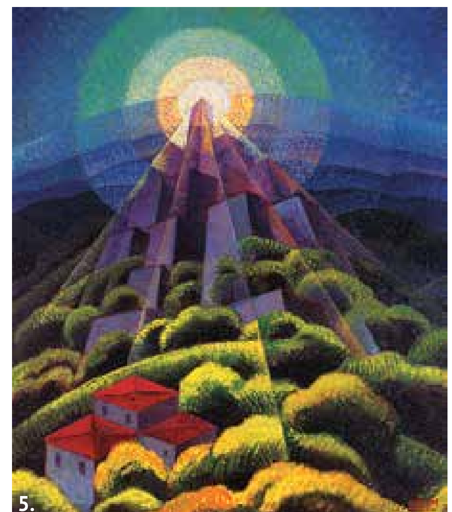
Вольга Архіпава: Напэўна, не толькі ў беларускім. Я шукала, але гэтыя іміджы з'явілася ў масавай культуры пазней, але ён, верагодна, першы, хто прадставіў іншапланецян з чорнымі вачыма.

У яго есць луніды-антрапоіды і луніды-хімероіды — «уцюгатварыстыя».

Ці возьмем марсіян. Драздовіч ведаў, што на Марсе вельмі нізкі атмасферны ціск, таму жыхары гэтай планеты маленькія, як васьмігадовыя хлопчыкі.

Ён таксама ўяўляў, як людзі паляцяць у космас, прыдумаў ракету. Для творчай натуры гэта натуральна — уяўляць рэчы з будучага, згадаем Леанарда, які намаляваў прапелер. Калі чалавек можа лятаць самалётам, то наступны яго крок — ён садзіцца ў ракету і ляціць на Месяц.

Чарцяжы ракеты — гэта футурызм. Паўтараю, ідэйна Драздовіч — футурыст, чалавек, які марыў пра будучыню. Гэта вельмі характэрна для таго часу, калі мастакі не проста распавядалі пра свет, у якім жылі, а сталі ўвасабляць новыя сусветы. Гэта было звязана з навукова-тэхнічным прагрэсам, са з'яўленнем машын і самалётаў. Дзякуючы пераменам майстры сталі фантазіраваць ідэямі будучага.



5.



6.

Надзея Усава: Драздовіч не адзіны творца з футурыстычнымі ідэямі, згадаем яшчэ Аляксандра Ахола-Вало, пра якога таксама

не ведаюць пакуль ні беларусы, ні — тым больш — італьянцы.
Кніга пра наробак гэтага цікавага мастака-філосафа яшчэ ў нас не выдадзена. А менавіта ён у 1925 годзе надрукаваў малюнак «Кастрычнік на арбіце» — мару пра сусветную рэвалюцыю, нават у планетарным маштабе.

Вольга Архіпава: Згадаем і рускую плынь, таго ж Маякоўскага з яго эпатажам і візуальнай паэзіяй...

Надзея Усава: Гэтыя творцы актыўна супрацоўнічалі з пануючымі рэжымамі. Італьянскі футурызм скампраметаваў сябе тым, што падтрымліваў Мусаліні, Даторы ўдзельнічаў у «Выставе Фашысцкай рэвалюцыі» ў 1932 годзе. Драздовіч паслядоўна пазбягаў усялякага сутыкнення з уладай, але яна і не цікавілася нейкім дзіваком-мастаком.

Вольга Архіпава: Мастакі хацелі ператварыць рэальнасць. Адбываецца рэвалюцыя, і Ахола-Вало ў савецкай Беларусі марыць пра новае грамадства, пра тое, як можна ператварыць свет, каб ён стаў лепшым.

Надзея Усава: Дарэчы, футурысты Італіі таксама марацъ пра выхаванне новага чалавека, чалавека-робата.

Вольга Архіпава: Да фармальнага мастацтва ў нашым музеі блізкія карціна «Мастацтва камуны» Майсея Куніна. Нам нават вядомая сапраўдная пецярбургская газета «Искусство коммуны» за 1919 год, дзе эпіграф — «Довольно шагать, футуристы! В будущее — прыжок!».

Надзея Усава: Што яшчэ яднае Драздовіча з Даторы — яны абодва пачынаюць з сімвалізму. І такая карціна Даторы — партрэт яго сястры — нездарма прысутнічае на гэтай выставе, каб паказаць карані футурызму. Мы ведаем Драздовіча-сімваліста па яго раннім жывапісе, напрыклад яго карціна «Прарок», дзе ён выкарыстоўвае прынцып анаморфнага мастацтва, калі жывапісныя контуры сцен замка візуальна і ілюзорна ператвараюцца ў сілуэт фігуры Прарока, Хрыста.

Вольга Архіпава: Так, Драздовіч блізкі да сімвалізму Чурлёніса. Яго карціна «Дух зла» або «Дух помсты», якая не мае дачынення ні да якіх касмічных рэчаў, а толькі да духоўнага ператварэння асобы, паказвае тое, чаго не існуе, але што звязана з моцнымі чалавечымі пачуццямі.

Надзея Усава: Драздовіч, хутчэй за ўсё, не ведаў пра існаванне італьянскага футурызму, аднак стылістычна з футурызмам у яго можна знайсці перасячэнні. І не толькі ў тэматыцы. Напрыклад, ён ужывае такія ж яркія лакальныя фарбы, як і футурысты.
Што мне яшчэ цікава: італьянскія футурысты жылі ў цэнтры Еўропы — у Італіі, у Парыжы круціліся, сустракаліся з авангардыстамі з усяго свету. Драздовіч жа ў Заходняй Беларусі — мастак-адзіночка, абсалютна маргінальны — займаўся тым жа самым на прасторах беларускіх дарог ці седзячы на падстрэшку віленскага дома і ствараў сваю касмічную тэорыю без ніякай падтрымкі. Яго з-за гэтага лічылі дзіваком, ледзь не вар'ятам — нават блізкія сябры. Нарэшце ў 1930-я ён растварыўся ў народнай масе, стаў вандроўнікам... Пасля ён пісаў касмічныя пейзажы, але ўжо ў рамках народнага мастацтва, дыванкоў. Дзіўна, але і гэта суадносіцца з прынцыпам футурызму — неабходнасць ахвярнай працы: «Трэба проста тварыць, тварыць без узнагароды, у невядомасці, у заняпадзе, словам — гераічна», — пісаў Марынеці.

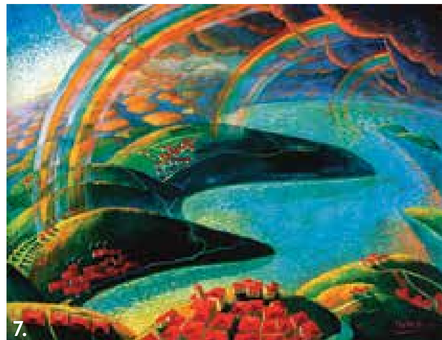
Вольга Архіпава: Касмічныя матывы ён сапраўды выкарыстоўваў і пазней, ёсць успаміны, што ў хаце, дзе некалі жыў Драздовіч, знаходзілі шафу, размаляваную касмічнымі планетамі. У вёсках ён маляваў на мэблі, на тканінах. Шмат займаўся разьбой, рабіў скрыні для дзённікаў з гэтымі матывамі.

Надзея Усава: Драздовіч — шматгранная асоба, якую належыць уключыць у гісторыю еўрапейскага футурызму. Яго касмагонія — гэта яшчэ непадняты і невядомы пласт, асабліва яго графічныя карты, малюнкі, апісанні касмічных гарадоў...
І як асоба ён абсалютна не раскручаны, яго не ведае свет. І гэта наша задача: зрабіць з яго феномен еўрапейскага маштабу, як гэта адбылося з Аленай Кіш, таму што яго касмічная тэорыя вельмі самабытная, блізкая да авангардных тэорый свету. Даторы, напрыклад, мае вялікую экспазіцыю ў музеі ў Перуджы. Драздовіч, хоць і мае помнік у Мінску, таксама заслугоўвае персанальнага музея. Мы можам яго назваць не толькі прымітывістам, рэалістам, сімвалістам...

Вольга Архіпава: Нават крыху сюррэалістам можам яго назваць. Фантазія Драздовіча была настолькі зямная, што нават марсіянскіх звяроў ён паказвае як гібрыд зямных — вярблюдастраус, амфібіі.

Надзея Усава: Нездарма яго называюць фантастычным рэалістам-візіянерам... Але яшчэ часткова ён быў і футурыстам, таму што нейкай сваёй гранню Драздовіч датыкаецца да гэтай плыні. Хоць, канешне, шмат у чым ён настолькі самабытны, што не можа цалкам быць залічаны да нейкага канкрэтнага стылю.

Вольга Архіпава: Беларускіх мастакоў увогуле цяжка пакласці ў гэтае пракрустава ложа — сюррэаліста, рэаліста, абстракцыяніста. Яны заўсёды спрабуюць сябе ў розных плынях, бо мы існуем на перакрыжаванні розных шляхоў. Мы на працягу стагоддзяў стваралі сваё «тутэйшае» мастацтва. Беларускі іканапіс, беларускае барока, сацрэалізм, «суровы стыль», авангард і постмадэрнізм. Гэта сведчыць пра таленавітае пераасэнсаванне ідэй, што прыходзяць з захаду і ўсходу, з поўначы і поўдня, ідэй, якія мастакі разумеюць пасвойму.


7.


8.

1. Джэрарда Даторы. Пейзаж. Алей. 1931.
2. Язэп Драздовіч. Над безданню. Знак перасцярогі на краі кальца Сатурна. Алей. 1931.
3. Джэрарда Даторы. Возера, рэкі, горы. Змешаная тэхніка. Канец 1940-х — пачатак 1950-х.
4. Язэп Драздовіч. Цырк Платона. Гара Сігнал на Месяцы. Папера, туш, пяро. 1932.
5. Джэрарда Даторы. Аліўкавыя дрэвы. Алей. 1930-я.
6. Язэп Драздовіч. Астран-абсерваторыя з квадрантам на кальцы Сатурна. Алей. 1931.
7. Джэрарда Даторы. Пейзаж з вясёлкай. Алей. 1932.
8. Язэп Драздовіч. Прарок. Алей. 1931.

Вобраз, слова — ды іншае асабістае

«Плюс/Мінус» Уладзіміра і Марыты Голубевых


1.

Алеся Белявец

У назве выставы — два полюсы. Паміж гэтымі супрацьлегласцямі з'яўляецца поле, дзе нараджаецца твор. Аўтары ладзяць экспазіцыю на кантрастах і ўзаемаперасячэннях: тут логіка і эмоцыі мяняюцца месцамі, «рацыянальныя веды перараджаюцца ірацыянальнымі пачуццямі, а культура будуецца вакол "меры чалавека" як адзінага суаўтара аўтаномнага свету, у якім плюс можа быць мінусам, а мінус плюсам».

Практычна ўсе працы на выставе патрабуюць дэшыфроўкі. Безумоўна, глядач вынесе сваю долю ўражанняў і без гэтай стамляльнай працэдуры: з чароўнасці ручных тэхнік, з логікі кампазіцыйных пабудоў, з глыбіні колеру і багацця сэнсавых напластаванняў. Але тут, як нідзе, «д'ябал крыецца ў дробязі». Шклянка з гарбатай падае, — думаеш ты, — таму што цягнік спыніўся. Аднак трыпціх Уладзіміра Голубева мае сакрэтную назву «Ганна Карэніна», і гэтая асуджаная разбіцца шклянка ўжо ўспрымаецца як кульмінацыя чалавечай драмы. Работы Марыты Голубевай — след яе асабістых гісторый, няважна, пададзены яны ў форме інвентарызацыі ці як напаўабстрактныя палімпсесты…

Алеся Белявец: У вас амаль 35 гадоў сумеснага жыцця, і першае маё пытанне заканамернае: вы зладзілі экспазіцыю, таму што вы сям'я, ці сапраўды нешта ў працах іншага дапамагае высвеціць, падкрэсліць асаблівасці ўласнага стылю?

Марыта Голубева: У нас — мо гэта і не надта добра — няма духу суперніцтва, і мы вельмі арганічна працуем у адной майстэрні. Часам зраблю працу, і Валодзя прыдумвае да яе назву. Такі пінг-понг: адзін аднаму падкідваем новыя ідэі.

Уладзімір Голубеў: Самае галоўнае, чаму Марыта мяне навучыла, — далікатнасці, тонкасці, пэўнай вытанчанасці. Я больш радыкальны, прыхільнік эпатажу, правакацыі, але з узростам стаў разумець, наколькі важна адчуваць меру. Нам сорамна быць вульгарнымі.

Алеся Белявец: Выстава — вынік такіх узаемаўплываў?

Уладзімір Голубеў: Безумоўна, гэта наш трэці сумесны праект, назва «Плюс/Мінус» адсылае нас да вытокаў выставы як абавязкова маніфестарнай падзеі, так вядзецца ад знакамітай экспазіцыі Казіміра Малевіча «0,10». Лічбы і адсоткі — як супрацьлегласць пачуцця і самотнасці.

У аснове канцэпцыі — усведамленне таго, што сучаснае мастацтва трапіла ў пастку. Яно стала рэпрэсіўным, творцы пачынаюць працаваць паводле шаблонаў, перастаюць выяўляць сваю індывідуальнасць. Выратаваннем можа стаць зварот да таго, што ніколі нам не здраджвае, — да вобраза «Рэчы». Ці, як у Марыты — з яе любоўю да тонкасці прасторы, — да вобраза «Святла»! Гэта плюс, а мінус тут выяўляецца ў тым, як мы называем выставу: «несучас-


2.


3.



4.


5.

нае мастацтва», бо ў нас класічныя тэхналогіі. Мы не сучасныя, але не саромеемся, бо пагоня за знешняй сучаснасцю носьбітаў мастацтва — гэта мана, спроба апраўдаць свае мануальныя няўмеласці ці хуткую квазіадукаванасць тэхнічнымі сродкамі.

Алеся Белявец: Раз мы пачалі гутарку з узаемаўплываў, то пытанне да Марыты: канцэптуалізацыя, праца серыямі — гэта ўплыў мужа-дызайнера?

Марыта Голубева: Не, гэта нібы кіно, якое ты любіш і глядзіш не адзін раз, яго можна раскласці на асобныя кадры. Так атрымліваецца складзень, ці поліптых. Тут тэма дамашняга агмяню, бабуліных рэчаў з буфета. З усімі гэтымі прадметамі звязаны ўспаміны. Школьныя ўрокі батанікі: асабісты гербарый і сшыткі з замалёўкамі кветак, гістарычныя дробязі з рынкаў Венецыі і Коўна. Старыя хаты нашых вёсак і сядзіб. Усё гэта крыніцы натхнення.

Алеся Белявец: Што вы бачыце ў творчасці адно аднаго?

Уладзімір Голубеў: У Марыты ёсць два класічныя прыёмы, многія пазнаюць яе па залатых работах, літаральна залатых, бо зроблены яны з ужываннем паталі, гэта яе аўтарская тэхналогія. Яны валодаюць сакральнай цеплынёй. Гэтыя працы мне блізкія і зразумелыя, я ведаю, як Марыта іх робіць, — так, як раблю іх і я: працуеш-працуеш і ведаеш, куды рухаешся, выпраўляеш нешта, але твор паслядоўна выбудоўваецца перад табой як нейкае адлюстраванае бачанне будучыні. А вось калі Марыта працуе ў тэхналогіях гарачага батыку, з яго вельмі складанымі хімічнымі складнікамі, з мнагаслойнымі карцінамі... Калі такі палімпсест атрымліваецца з воску і фарбаў, то да апошняй хвіліны невядома, што атрымаецца і ці атрымаецца наогул. І гэта дзіўна, бо я традыцыйны мастак: задума, эскіз, падмалёвак... Глядзіш — крок за крокам работа «ўтрамбавалася». Я вось не магу кідацца ў гэтую прорву невядомага, я б не рашыўся.

«Плюс» з пункту гледжання праектнага пачатку ў мастацтве — гэта я, а Марыта — «плюс» з кропкі духоўнага ўзлёту, адраджэння спантаннай інспірацыі дэміурга.

Я заўсёды паслядоўны — як хатняя гаспадыня, у якой усё па палічках акуратна раскладзена, палічана і падпісана. Я думаю, калі пішу. А Марыта ідзе ад унутранага бачання, ад імпэту творцы і ўвесь час змагаецца з матэрыялам. Матэрыял перамагае рэдка, таму што майстэрства з'яўляецца адзінай нязменнай мерай якасці яе працы. А вось любоў да матэрыялу — тое, што нас аб'ядноўвае.

Марыта Голубева: Найбольш цаню Валодзева неардынарнае бачанне прадметаў, рэчаў, як ён іх можа стылізаваць, а самае незвычайнае — як ён іх прапісвае, прапрацоўвае. Валодзю працэс захапляе, ён вельмі самаадана працуе над сваімі палотнамі, укладвае ў іх шмат ідэй і энергіі. Падмалёвак, карпатлівая праца — і раптам усё набывае аб'ём і матэрыяльнасць.

А вусная гісторыя, якая суправаджае яго працы? Як Валодзя прыдумвае назвы-эсэ!.. Іх трэба ўмець прачытаць і асэнсаваць, тады ўсё становіцца зразумелым.

Уладзімір Голубеў: Карціна павінна гаварыць.

Алеся Белявец: Прычым слова можа быць нават не напісана, а мецца на ўвазе.

Уладзімір Голубеў: Сучаснае мастацтва складанае таму, што яно напоўнена фармальнымі прыёмамі. Мяне часта пытаюць, чаму не займаюся абстрактнай карцінай, фармальнай кампазіцыяй. Бо я яе выкладаю. Для мяне нефігурытаўнае мастацтва — гэта падручнік для 1-2 класа. Калі мы вяртаемся да фігуратыўнага мастацтва, у нас з'яўляецца магчымасць склеіць логіку слова і логіку вобраза. Гэта выключна прыгожы сплаў — тэксту як асновы сучаснай культуры і вобраза, які супрацьстаіць тэксту і дае нам цэльнае адзінае эмацыянальна-пачуццёвае ўспрыманне. Такая гармонія — у падмурку нашай канцэпцыі. Мы можам з'яднаць і цікавую задуму, і класічныя формы яе падачы, і канцэптуалізацыю, і дэканструкцыю вобраза. Пры гэтым не хаміць і не быць вульгарнымі, паважаць гледача. Варта дыстанцыявацца і ад грубага эпатажу, і ад чыстай дэкаратыўнасці, ад механічнага рэалізму і абстрактнага экспрэсіянізму, ад тых падыходаў, якія сёння вельмі папулярныя. Таму ў выставе «Плюс/мінус» галоўнае — пошук не плюса ці мінуса, а той рысы, мяжы, я называю яе культурнай мембранай, якая павінна аддзяляць для нас і для гледача сапраўднае ад выпадковага, бо такая дэмаркацыя — гэта свядомая частка мастацкага працэсу, погляд з дыстанцыі культуры.

Марыта Голубева: Выстава важная яшчэ і таму, што ў майстэрні няма адыходу, каб убачыць свой твор ці серыю твораў на адлегласці. Нам вельмі дапамог Уладзімір Хобатаў, ён зрабіў з нашых карцін эсэ, бо карціна — гэта аўтарскі аповед.

Алеся Белявец: А якая гісторыя ў вашых працах?

Уладзімір Голубеў: Глыбокая і вельмі асабістая. Напрыклад, вось «Паёк дэлегата» — наша сямейная рэліквія. Мой дзед, удзельнік трох рэвалюцый, быў у 1917 годзе ў Маскве дэлегатам ад працоўных Лібава-Роменскай чыгункі, ад абеду, які далі «хадакам за праўдай», пакінуў акрайчык хлеба, загарнуў яго ў сурвэтку і прывёз дадому. І ён з 1917 года захоўваецца ў нас у сям'і. Язэп Пятровіч Голубеў быў чалавекам глыбока веруючым і ўспрымаў рэвалюцыю як спробу ўсталяваць царства божае на зямлі. З іншага боку — гэты стогадовы кавалак чорнага хлеба нагадвае «Чорны квадрат» Малевіча. І калі для дзядулі важная была рэвалюцыя сацыяльная, то для нас — мастацкая.

У Марыты таксама ўсе работы экзістэнцыяльныя, тут і плюс, і мінус нашага асобнага быцця. Успаміны і мары, вандроўкі і роспачы, нам яны зразумелы, але, калі гледачу яны могуць здавацца штучнымі, мудрагелістымі, прыцягнутымі ці выпадковымі, наша парада: глядзіце сэрцам, разважайце вокам... Магчыма, мы толькі акрэслілі праблему, а сапраўдны адказ — гэта заўсёды пытанне.

1. Марыта Голубева. Грані. Акрыл, патэль. 2017.

2. Фрагмент экспазіцыі.

3. Марыта Голубева. 31 снежня. Акрыл, патэль. 2017.

4-5. Уладзімір Голубеў. Літэрны — 017 біс. Дыптых. Акрыл. 2017.



#Ператварэнне часу

«Містэрыі. 1989—1996» Ігара Саўчанкі ў «Кніжнай шафе»

Любоў Гаўрылюк



Гэтая выстава павінна была стаць падзеяй хоць бы з той нагоды, што папярэдні персанальны праект Ігара Саўчанкі ў Беларусі адбыўся ў 2002-м — 15 гадоў таму. Тое была «Спакуса Сяргеева» — разгорнутая рэтраспектыва ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва з выданнем кнігі. Пры тым што Ігар працуе вельмі актыўна, на радзіме ён удзельнічаў толькі ў групавых выставах.

Неабходныя адрозніванні

Каму было б карысна ўбачыць «Містэрыі»? Членам журы Нацыянальнай прэміі па выяўленчым мастацтве, аматарам фатаграфіі, якія наведваюць спецыяльныя курсы і лекцыі. Аматарам сучаснага арту, калекцыянерам і выдаўцам.

Сказаць, што «Містэрыі» трэба бачыць, каб ведаць, які ўзровень фатаграфіі ёсць у Беларусі, — мала. Бачыць, каб разумець, як можна працаваць з візуальнай архіўнай традыцыяй, — таксама мала. Настойваць на тым, што Ігар Саўчанка ў Беларусі — № 1 і самы вядомы ў свеце, — значыць захапіцца тлумачэннямі. Але я, мабыць, рызыкну.

Першае: самы вядомы ў свеце сучасны беларускі *фатограф*, але не фотажурналіст. Апошняя катэгорыя аўтараў цяпер запатрабаваная больш, у асноўным арыентаваная на сацыяльную праблематыку, і гэта крыху іншае поле дзейнасці. Другое: Ігар Саўчанка — фатограф, які ўпэўнена пераходзіць у намінацыю «мастак», і ён далёка не заўсёды працуе з фатаграфіяй. Гэта важная заўвага, і перспектыўная для даследчыка: можна прааналізаваць праекты з тэкстамі, музыкай, аб'ектамі. Цікава было б успомніць прасторы, дзе працаваў мастак Саўчанка, і там не было фатаграфіі: Палац Румянцавых-Паскевічаў у Гомелі, нямецкая кірха, НЦСМ. Так ці інакш, распазнаванне «фатограф — мастак» мяняе рамкі, пункты адліку становяцца іншымі.

Нарэшце, вядомым Ігар стаў у постсавецкім свеце. Кожны час мае сваю іерархію імёнаў. У гісторыі фатаграфіі нельга не ведаць Бенедыкта Тышкевіча, Яна Булгака, Маісея Напельбаума, а ў сучаснай — Ігара Саўчанку.

Спакусы і прынады

З часам можна шмат што зрабіць: пагуляць, апярэдзіць, вярнуцца... Доўжыць — акцэнтаваць увагу на прыметах, якія сышлі, самому нікуды не сыходзячы, — у Саўчанкі атрымліваецца найлепш. «Містэрыі. 1989—1996» у «Кніжнай шафе» — таму пацверджанне. І дарэчы, яны маюць папярэдніка: упершыню гэтая назва была скарыстаная ў 2013 годзе для выставы ў Санкт-Пецярбургу, у Дзяржаўным музейна-выставачным цэнтры «РОСФОТО».

Другую версію адбору з адбіткаў 1980—1990-х зрабіў куратар галерэйных праектаў «Шафы» Іван Дудкоў — эстэтычна дакладна па форме і з перажываннем кніжнага месца, дзе ўсе наратывы аб'ядноўваюцца.

Перазняць стары кадр з пэўнай дыстанцыі, з пачуццём адкладзенага цяперашняга — адзін з прыёмаў «Містэрый». Некалькі тлумачэнняў Ігар даў на іх адкрыцці. Напрыклад, пра тое, што яго прыцягвае час, калі яго «яшчэ не было». Заходнія галерысты — а спіс персанальных выстаў фатографа ад Хельсінкі да Нью-Ёрка сапраўды ўражвае — часта выбіраюць адбіткі, як ім здаецца, звязаныя з «вопытам траўмаў» ваенна-палітычных катаклізмаў. Насамрэч яны прысвечаны не падзеям, якія можна зафіксаваць дакументальна, чаго, уласна, і чакаюць ад фатаграфіі, а нябачным, падспудным прычынам падзей. Гэта заўсёды спроба разабрацца ў адносінах і ўзаемасувязях, што нябачна спеюць або згасаюць, падтрымліваюць і выключаюць адно аднаго. Не савецкія рэпрэсіі і нацызм як такі, але тое, што ляжыць за гэтымі рамкамі, у глыбіні, у плоскасці непрагаворанага, але даступнага для глядацкай рэфлексіі дзякуючы фатографу. І пачуццёвасць здымкаў Саўчанкі, рэальная іх якасць дазваляюць беспамылкова пазнаваць аўтара і запамінаць яго працу, да таго ж ідуць менавіта адсюль. Ідэальны прыклад — «Алфавіт жэстаў» (1989—1994), з якім у «Містэрый» ёсць пераклічка.

Па словах мастака, ён не шукае для працы архівы канкрэтна даваеннага або пасляваеннага часу, тэму рэпрэсій ці нейкія асаблівыя сюжэты. Не шукае і месца здымкі: калекцыі — часта выпадковыя, безназоўныя, што і зборам не назавеш, — з былога СССР цалкам могуць суседнічаць з нямецкімі. Таму нічога прыватнага: ні ў мадэлях і кадрах для пераздымак, ні ў часе і месцы.

Дзеепрыметнікі з катэгорыяй часу

У назвах сваіх работ, якія дае цяпер ужо наш, а не архіўны аўтар, відавочны постмадэрнізм, і можна прасачыць прыхільнасць да яшчэ аднаго цікавага метаду.

Дык вось, больш за ўсё ў назвах фотаздымкаў дзеепрыметнікаў у цяперашнім часе! Аб працэсах, якія адбываюцца тут і цяпер, Саўчанка піша:

«*входящий в полосу, идет поезд, быстро пролетающая, постепенность угасания, станут заметными, бьющие вечером, пытающаяся выхватить картинку, обернувшийся, вступая, неопознанный, не влияющая постепенность угасания, продолжающие приседать, появившиеся вокруг, стоявший между, стоящая перед, проходящий мимо*».



Пра аб'екты і людзей гаворыцца куды больш сціпла: Ён, Яна, сонечнае святло, светлая паласа, адзінокая птушка, самалёт, далёкі бераг на тым баку.

Фатаграфія, адкрытая як тэкст

Цяпер складана меркаваць, але ў перыяд «Савецкага фота» Саўчанка наўрад ці стаў бы вядомым фатографам. Аднак змяніўся час, і ў ім і пра яго здымаць трэба было інакш. Даследаваць гэты новы час Саўчанка стаў і метадам пераздымак, адбудоўваючы сябе цяперашняга ад часу бацькоў, ад стратэгій і рэалій, якія сышлі ў мінулае.

Інакш належала пісаць пра новае мастацтва, пра новую «мінскую школу», напрыклад. Фатаграфія і яе аналіз перасталі быць герметычнымі.

Цыклапічны сервіз

«Калейдаскоп» Аляксандра Некрашэвіча ў галерэі «A&V»

Таццяна Бембель

Серыя арт-аб'ектаў Аляксандра Некрашэвіча ў выглядзе карцін круглай формы (тонда) з'яўляецца своеасаблівымі «скрыншотамі» дзіўнага калейдаскопа, дзе замест рознакаляровых шкельцаў — фрагменты класічных твораў жывапісу розных эпох.

Тэхнічнае майстэрства мастака, віртуознасць яго капійных практык, у літаральным сэнсе памножаны самі на сябе 16 разоў — па колькасці паўтаральных сегментаў круглага калейдаскопнага «акна», — і ствараюць амаль застрашальнае ўражанне. У той жа час гэтыя гіганцкія насценныя палотны-талеркі цыклапічнага сервіза пад назвай «Калейдаскоп» незвычайна эфектныя.

Іх дэкаратыўная пышнасць літаральна гіпнатызуе (працуе і маштаб!). На імгненне закрадаецца супакойлівая думка: а можа, гэта проста пано? Проста жывапіс, прыгожы жывапіс, палатно-алей, усё добра… Але не. Хвілінная ілюзія развейваецца і толькі ўзмацняе нешта накшталт жаху перад бясконцым механічна-бессэнсоўным, інфернальным кручэннем аскепкаў некалі прыгожага, а цяпер разбітага цэлага, якое мы назіраем як быццам у акенцы кімсьці заведзенай жахлівай пральнай машыны, аскепкаў некалі цэласных мастацкіх светаў — свету Брэйгеля, свету кветкавага галандскага нацюрморта, свету міфалагічных сюжэтаў…

Тыя карціны свету беззваротна рассыпаліся, стаўшы малюначкамі свету калейдаскапічнага, у якім жывем цяпер мы. Іх абломкі прымусова злепленыя нівелюючай сілай калейдаскопа ў штучна створанае арнаментальнае (па сутнасці — лапікавае ці вітражнае) цэлае. Зрэшты, тут гаворка хутчэй пра генныя мутацыі і сіямскіх блізнятаў, прыдворных «вырадкаў» і курдупеляў, пра кунсткамеры, інцэстнае выраджэнне і нарцысізм, чым пра кельцкі або скандынаўскі арнамент.

Аляксандр Некрашэвіч стварыў пераканальную метафару абясэнсавання механічна прайграванай, уручную кланаванай «плоці» жывапісу і яго фрагментаў. Кажуць, д'ябал — у дэталях. У серыі «Калейдаскоп» гэта сітуацыйна набывае літаральны сэнс: у кампазіцыі «Анёлы і дэманы» персанажы шматкроць, проста вірусна множацца ў бясконцым і безвыходным карагодзе.

Быццам гіганцкай лупай аўтар павялічыў, выявіў, зрабіў відавочнай манументальную ў сваёй сутнасці праблему: бясплоддзя мастацкай цывілізацыі ў яе сучасным стане, яе няздольнасці стварыць нешта новае, роўнае прарывам папярэдніх часоў. Гэты шлях — вычарпаны. Засталіся толькі абалонкі, хіцінавае покрыва, — хай і выдатныя, як прывабныя мёртвыя жукі Фабра.

Гэтым праектам мастак, паводле яго слоў, ставіць кропку ў сваёй працы з жывапісам. Калі гэта ведаць, то яго серыя можа дадаткова асацыявацца з дзіцячымі «Сакрэцікамі» — цудоўнымі таемнымі калажамі-скарбніцамі, якія ў пяску ладзілі сабе дзеці ў тыя часы, калі яшчэ не адцягваліся ад дваровых гульняў на гаджэты. У тыя часы, калі жывапісцы верылі, што могуць славіць сваім пэндзлем Святло, Колер, Анёлаў і Самога. «Калейдаскоп» — прыгожае, сумленнае развітанне, унутрана лагічнае для гэтага аўтара, які, мяркуючы па яго ранейшых праектах, добра ведае магічны закон свету: для таго, каб у чалавеку нарадзілася нешта новае, нешта ў ім павінна памерці.



1.

1, 6. Анёлы і дэманы. Алей. 2013.
2. Гульня. Алей. 2015.
3. Flowers. Алей. 2016.
4. Сялянскі танец. Алей. 2016.
5. Вакол свету. Алей. 2014.
7. Аркестр. Алей. 2017.


2.


3.


4.


5.


6.


7.

Супастаўленне. Супрацьпастаўленне. Асэнсаванне

Праект «Мыслеформы» Галіны Гаравой у Музеі-майстэрні Заіра Азгура

Павел Вайніцкі



Незлічоныя гіпсавыя партрэты і статуі патанаюць у прыцемку ля сцэнаў былой майстэрні легендарнага скульптара-сацрэаліста, пасярэдзіне якой — высветленая ў промнях пражэктараў — незвычайная працэсія дзіўных драўляных істот. Ці то ідалаў, ці то нейкіх абагульненых да знакавасці постацей і галоў — чырвоных ды чорных. І гук, дакладней, гул — няспыннае варкатанне нізкіх частот.

Так выглядае асноўная частка выставы адной з найцікавейшых беларускіх мастачак сучаснасці — Галіны Гаравой. Яшчэ колькі твораў Галіны сабраныя побач, у малым выставачным зале музея, да іх прыкладаецца асобная шумавая партытура. Скульптарка прадстаўлена толькі драўлянымі паліхромнымі працамі, сярод якіх «Татэмы», «Здані» і «Маскі», зробленыя паміж 1990-мі і пачаткам двухтысячных. Абедзве часткі экспазіцыі лучыць гук, створаны спецыяльна для выставы саўнд-дызайнерам Яўгенам Рагозіным.

У параўнанні з апошняй мемарыяльнай экспазіцыяй Гаравой, што адбылася ў 2014 годзе як частка вялікага праекта «Беларуская скульптура: XXI» у Палацы мастацтва, бягучая выстава — узорна кураторская. Гэта сапраўдная крышталізацыя аўтарскага выказвання з пэўных месца, асяроддзя і асэнсавана абраных твораў. Ганне Бабіч, куратарцы, зноў удалося зрабіць пераканаўчы праект у прасторы, якую яна добра ведае — як супрацоўніца музея.

Сацрэалістычна-партрэтны «паноптыкум» аўтарства Азгура, сабраны на высачэзных стэлажах і побач з імі ўздоўж сцэнаў, далёка не фон для вытанчаных «афрыканізмаў» Гаравой. Уся галоўная зала музея — адзіная прастора, напоўненая скульптурнымі выявамі. Але на перыферыі, па краях, азгураўская скульптура мае пазнавальныя рысы: вось Маркс, вось Сталін, вось Якуб Колас. Па цэнтры ж адбываецца дыстыляцыя постаці да знаку. Галіна Гаравая адкідае дробнасці і індывідуальнасці, яе драўляныя татэмы — гэта фармалізаваныя сімвалы, «мыслеформы». Ад помніка і бюста застаюцца толькі канцэптуальныя схемы: вертыкаль — фігура, яйка на цыліндры — партрэт. Супастаўленне двух падыходаў да скульптурнага выяўлення постаці міжвольна выклікае іх супрацьпастаўленне. Але ці не пра адно і тое ж працы абодвух ваяцеляў — пра чалавека, значнасць, уладу? Ці не з'яўляюцца работы Гаравой пэўным выцісканнем названых сэнсаў — у сімвалічныя безасобасныя формы?

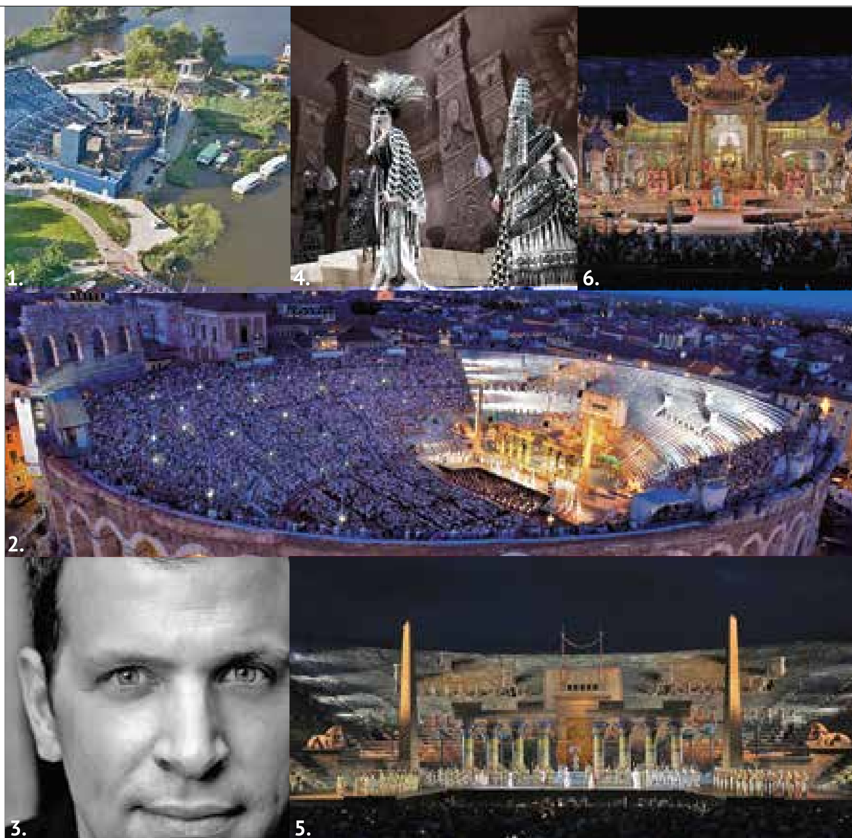
Кожны з творцаў — і Азгур, і Гаравая — бадай, найлепшы выразнік свайго пакалення ў беларускай скульптуры. Кожны выдатна ўвасабляе чалавека свайго часу: Азгур дэталізуе — Гаравая сімвалізуе. Абодвух скульптараў яднае сацыяльнасць — і постаць у якасці аб'екта мастацкага аналізу. І той, і другая заключаюць сацыяльныя міфы ў фігуратыўныя абалонкі. Але які кантраст падыходаў! Настолькі моцны, што падштурхоўвае да крыху шалёнай думкі: гук, што пульсуе ў вушах наведвальнікаў выставы, — наступная ступень абстрагавання міфалагічнага нават і ад выявы.

Вядомы майстар гуку Яўген Рагозін даўно працуе з мастацкімі экспазіцыямі і перформансамі. Але «Мыслеформы», напэўна, квінтэсенцыя яго творчасці ў гэтым кірунку. Гукавая інсталяцыя Яўгена — найважнейшы складнік выставы. Нізкачастотнае гудзенне як падспудны рух нябачных вялікіх масаў — незаўважны, няўцямны і няўмольны. Але чутны! Саўнд уключае два розныя трэкі ў дзвюх залах, дзе месціцца выстава, — амаль насупраць. Гук аб'ядноўвае абодва памяшканні і ў пэўных кропках прасторы зліваецца, ствараючы трэцюю — новую (умоўна музычную) тэму. І хоць сам Яўген канцэптуалізуе сваю працу як сімуляцыю «размовы татэмаў» паміж сабой, гук звяртаецца непасрэдна да нашага цела. Адчуваеш гул ва ўласнай галаве — як пасля цяжкай фізічнай працы. Сапраўды, перад намі нібыта дэманстрацыя паслядоўных узроўняў абстракцыі: ад імітацыйна-дэталізаванай ідэалізацыі Азгура — праз фармалістычнае агаленне сэнсаў Гаравой — да зусім безвыяўнага гукавога напружання Рагозіна. Парадаксальна, але ў той жа час гэтая паслядоўнасць зацыкленая, бо гук уплывае найперш на нас — рэальных жывых людзей, глядальнікаў выставы.

Фрагмент экспазіцыі «Мыслеформы».

Музыка

Арт-дайджэст



●

Фестываль Пучыні праходзіць у Таскане (Італія) з сярэдзіны ліпеня па сярэдзіну жніўня. Гэта адзіны ў свеце фэст, прысвечаны славутаму кампазітару, ён ладзіцца ў «Торэ дэль Лага», побач з вілай маэстра, якая ў летні час адкрыта для наведвання. Тут Пучыні пражыў больш за 30 гадоў, тут былі напісаны ягоныя знакамітыя оперы «Тоска», «Мадам Батэрфляй», «Дзяўчына з Захаду», «Ластаўка», «Трыптых». На беразе возера Масачуколі знаходзіцца адкрыты амфітэатр на 3370 месцаў, а таксама закрытая зала на 500. Усе летнія спектаклі пачынаюцца вечарам, у 21:15. Сёлета ў праграму фестывалю ўвайшлі оперы «Багема», «Тоска», «Мадам Батэрфляй», «Турандот», «Ластаўка» з рознымі складамі выканаўцаў. А таксама твор «Апошні дзень асуджанага» маладога сучаснага кампазітара Давіда Аланы, напісаны на аснове аднайменнай аповесці Віктора Гюго.

●

У невялікім курортным Пезара, што на ўзбярэжжы Адрыятыкі, штогод ладзіцца летні элітарны **фестываль Расіні**. Фэст, які ўзнік на радзіме славутага італьянца, звычайна праходзіць у жніўні на працягу 2-3 тыдняў. Праграма ўключае шэраг назваў рэдка выконваемых твораў спадара Джаакіна, часам іх няма магчымасці пачуць анідзе, акрамя як у Пезара. Першымі фестывальнымі пляцоўкамі Пезара зрабіліся Тэатр Расіні на 850 месцаў, зала Музычнай кансерваторыі (Аўдыторыя Педроці) на 500 месцаў, пазней узнік спартыўны комплекс «Палафестываль» (на 1500 месцаў). Перабсталяваны пад правядзенне опер, ён, апроч іншага, мае выдатную акустыку. Больш за 10 гадоў фестывальныя пастаноўкі адбываліся ў комплексе пад назвай «Адрыятык Арэна». Апошнім часам асноўнымі пляцоўкамі форуму з'яўляюцца «Тэатр Расіні» і «Адрыятык Арэна», а на сцэне Аўдыторыя Педроці ладзяцца сольныя канцэрты. За тры дзесяцігоддзі існавання фестывалю на ім выступалі такія зорныя выканаўцы, як Мансерат Кабалье, Лучана Павароці, Чэчылія Барталі, Ільдар Абдразакаў, Вольга Перацяцька. Увогуле расініеўскі форум займае адно з першых месцаў у рэйтынгу італьянскі оперных свят, якія ладзяцца ў летні час. Як вядома, Расіні быў надзвычай пладавітым аўтарам, пісаў неверагодна хутка, ягоная толькі оперная спадчына налічвае амаль 40 твораў. Сёлета падчас фестывалю прагучаць наступныя сачыненні спадара Джаакіна: «Асада Карынфа», «Пробны камень», «Тарвальда і Дарліска». У гэтых спектаклях удзельнічаюць аркестр і хор тэатра Камунале з Балоны. Опера «Падарожжа ў Рэймс» будзе выканана выхаванцамі летняй Accademia Rossiniana і Філарманічным аркестрам Джаакіна Расіні. У межах фэсту пройдуць сольныя канцэрты вядомых спевакоў Лукі Пізароні, Ільдара Абдразакава і Маргарыты Грыцковай.

●

Традыцыйныя оперныя фестывалі немагчыма ўявіць сабе без **«Арэны дзі Верона»**, антычнага амфітэатра, які змяшчае 16 тысяч гледачоў. У 2013-м адзначалася сто гадоў з часу, калі арэна пачала існаваць у якасці ўнікальнай тэатральна-канцэртнай пляцоўкі. Звычайна ў праграме гэтага фэсту пераважаюць маштабныя оперы, дзе шмат харавых сцэн. Гэта відаць і на сёлетнім прыкладзе. У афішу форуму, які распачаўся пры канцы чэрвеня і будзе доўжыцца да канца лета, увайшлі «Набука», «Рыгалета», «Аіда» — партытуры спадара Вердзі. Апошняя опера будзе прадстаўлена ў дзвюх версіях. У пастаноўцы культавага іспанскага тэатра «Ла Фура дэль Баус», вядомага арыгінальнымі і вельмі нечаканымі ўвасабленнямі класікі, а з канца ліпеня дзевяць разоў будзе паказана гістарычная трактоўка, натхнёная першым увасабленнем «Аіды» на «Арэне дзі Верона». Рэжысёрам выступае Джанфранка дэ Бозіа. У сёлетняй афішы звяртаеш увагу на шэраг цікавых імпрэз. Падчас паказу «Мадам Батэрфляй» за дырыжорскім пультам будзе стаяць… вядомы рэжысёр Франка Дзэфірэлі. 21 ліпеня адбудзецца сольны канцэрт Пласіда Дамінга, а 15 жніўня аркестр і салісты прадставяць Дзявятую сімфонію Бетховена.

●

У папярэднім нумары «Мастацтва» паведамляла: прэм'ера балета «Нурэеў» пройдзе ў Вялікім тэатры Расіі на пачатку ліпеня. Будучы спектакль шмат хто ўспрымаў як галоўную мастацкую падзею сезона. На прэм'еру былі запрошаны дырэктары тэатраў з многіх краін, імпрэсарыа, крытыкі. Прычын павышанага інтарэсу шмат: асоба легендарнага танцоўшчыка Рудольфа Нурэева, музыка сучаснага расійскага кампазітара Іллі Дзямуцкага, лібрэта Кірыла Сярэбранікава і Юрыя Посахава. Першы з іх выступаў як лібрэтыст і сцэнограф, другі — як харэограф.
Але тэатр — рэч малапрадказальная. Літаральна за некалькі дзён да першага паказу тэатр адмяніў «Нурэева». Матывацыя кіраўніцтва: спектакль не гатовы, таму прэм'ера пераносіцца на сезон 2018—2019, а дакладней — на 4—5 мая 2018 года. Па словах дырэктара Уладзіміра Урына, кіраўніцтва тэатра выдатна разумее, што адмена спектакля нясе рэпутацыйныя страты, але для Вялікага тэатра больш важна зрабіць якасную пастаноўку…

1. Пляцоўка, на якой адбываецца фестываль Пучыні.
2, 5. «Аіда» Джузэппе Вердзі. «Арэна дзі Верона».
3. Спявак Лука Пізароні, удзельнік форуму ў Пезара.
4. «Пір у Вавілоне» Джаакіна Расіні. Фестываль у Пезара.
6. «Турандот» Джакама Пучыні. «Арэна дзі Верона».

Агляд

Рыцары і каралевы драмы

Эсэ пра парыжскія прэм'еры

Кампазітар, арганізатар «Беларускіх музычных сезонаў у Парыжы» Георгій Сасноўскі распавядае пра дзве гучныя прэм'еры сезона ў Оперы Бастыліі. Прыхільнік традыцыйных трактовак опернай класікі ацэньвае сучаснае аўтарскае прачытанне «Лаэнгрына» Рыхарда Вагнера ў пастаноўцы немца Клаўса Гута і «Снягуркі» Мікалая Рымскага-Корсакава ад расійскага рэжысёра Дзмітрыя Чарнякова.

Георгій Сасноўскі

1.

Я заўсёды чакаў зручнай нагоды схадзіць у Оперу. І варта было пачакаць сямнаццаць гадоў, каб першае знаёмства з Операй Бастыліі адбылося менавіта тады, калі на яе сцэне ставіліся «Лаэнгрын» і «Снягурка» — якраз тыя творы, якіх я ніколі не бачыў (не блытаць з «не чуў!»).

«Хто ён? — Хто гэты светлы рыцар?»

Мяркую, знаёмства з музыкай Вагнера трэба пачынаць з «Лаэнгрына». Скразное, няспыннае дзеянне і максімальная насычанасць сюжэта, адсутнасць паўз паміж нумарамі і развітая сістэма лейтматываў робяць ягоныя музычныя драмы складанымі для ўспрымання. «Лаэнгрын» з гэтага пункту гледжання з'яўляецца найбольш даступнай операй кампазітара.

У юнацтве «Лаэнгрын» быў для мяне хутчэй чымсьці кшталту музычнай кнігі. Я чуў толькі галасы персанажаў і музыку, што іх суправаджала. На гэтым сувязь з рэальнасцю абрывалася, і маё ўяўленне дапаўняла карціну. Я бачыў Лебедзя і човен, якія плылі па рацэ ў сонечных промнях, а ў чоўне, у зззяючых даспехах, абапіраючыся на меч, стаяў Лаэнгрын, рыцар Грааля! На мяне гэтая сцэна рабіла не меншае ўражанне, чым на персанажаў оперы. Я быццам быў адным з іх, перажываў тыя ж эмоцыі, захапляўся разам з імі, здзіўляўся і перажываў.

Вагнер падумаў пра ўсё, і ў тым асаблівасць ягоных твораў — у іх няма другасных дэталяў. Кампазітару было вельмі важна, як менавіта будуць выглядаць і паводзіць сябе на сцэне ягоныя персанажы. Але нічога агульнага з яснавяльможным рыцарам Грааля Лаэнгрын, якога я ўбачыў на сцэне Оперы Бастыліі, не меў — ні шлема з крыльцамі, ні даспехаў, ні мяча, ні ладдзі, ні Лебедзя… Стваралася ўражанне, нібы наш герой толькі ўскочыў з ложка і ў паніцы не ведаў, што апрануць. У выніку ён быў больш падобны да дэзерціра, чым да воіна. Я намагаўся не глядзець на сцэну, спадзеючыся, што якасць выканання кампенсуецца недахопамі пастаноўкі. На шчасце, вакальныя дадзеныя Лаэнгрына (Сцюарт Скелтан) вышэй за ўсялякую ўхвалу.

З нецярплівасцю я чакаў 3-й дзеі оперы, але антракт не спяшаўся заканчвацца. Раптам з партэра данесліся крыкі з просьбай аб дапамозе. «Так, — сказаў я сабе. — Тэракт». Зала разам змоўкла — відаць, не мне адзінаму да галавы прыйшла гэтая жудасная думка (бедная Францыя!).

У праходзе партэра нерухома ляжаў мужчына. У яго спынілася сэрца. Упершыню за столькі гадоў жыцця ў Парыжы я нарэшце трапіў у Оперу, а тут замест драмы на сцэне разыгрываецца драма жыцця! Час ішоў, вакол небаракі мітусіліся дактары. Гэта працягвалася амаль гадзіну. У выніку пасля інтэнсіўных рэанімацыйных мерапрыемстваў бедны аматар Вагнера не толькі прыйшоў у прытомнасць, але і знайшоў сілы прывітаць публіку, якая ўзнагародзіла авацыямі яго і ягоных выратавальнікаў.

…А на сцэне вар'яцела Эльза, бегаў басаног і час ад часу вельмі тэатральна падаў ніц Лаэнгрын, ладзілі чарговыя падкопы Фрыдрых і Артруда. Але ўсё неяк памеркла пасля таго, што адбылося ў антракце. Толькі аркестр і хор здолелі па-ранейшаму ўтрымліваць маю ўвагу. У дачыненні да іх магу сказаць адно: я насалоджваўся. А астатняе — справа густу.

«Как вешний снег, растаяла она!»

Музычны імпрэсіянізм — адна з самых яркіх з'яў у гісторыі мастацтва. Саці, Дэбюсі, Равэль — толькі некалькі кампазітараў, чые творы з'яўляюцца ўзорамі вышэйшага майстэрства гукапісу. Аса-

біста я дадам у гэты спіс Ліста і, безумоўна, Рымскага-Корсакава. Менавіта ў «Снягурцы» кампазітар у поўным аб'ёме скарыстаўся прыёмам гукапісу, віртуозна ўжыў гіганцкія магчымасці аркестравай палітры і свае выдатныя здольнасці, каб стварыць спектакль, якіззяе ўсімі фарбамі.

Такім я яго сабе заўсёды ўяўляў.

Такім я яго і ўбачыў у Оперы Бастыліі.

Упершыню ў Францыі гэтую оперу паставілі ў Оперы Камік у 1908 годзе, і больш тэатральных спектакляў з таго часу не было (толькі ў пачатку 1950-х на Радыё Франс была запісана «Снягурка» на французскай мове з французскімі выканаўцамі).

Трэба адзначыць, што я прысутнічаў ці не на апошнім выкананні оперы ў гэтым сезоне. І, здаецца, мне вельмі пашанцавала, бо некаторыя мае знаёмыя, якія бачылі першыя паказы «Снягуркі», засталіся ў разгубленасці. Яны скардзіліся, што дзеянне не развівалася, героі мала рухаліся, харысты спявалі не разам, і ўвогуле — было сумна.

Спектакль, на які я трапіў, быў бліскучым — ні больш, ні менш. Праўда, дэкарацыі ў пралогу мяне крыху збянтэжылі: Вясна размаўляла з дзецьмі-птушкамі ў памяшканні, што моцна нагадвала стандартную спартыўную залу, а побач бавілі час Мароз і Снягурка — у чаканні свайго афіцыйнага «вакальнага» з'яўлення. Дзеці спявалі выдатна — выразна, звонка і, самае галоўнае, — зразумела!

У гэтай сцэне Вясна з Марозам не зрабілі на мяне ніякага ўражання. А вось Снягурка ў выкананні Аіды Гарыфулінай была менавіта такой, якой і павінна быць: уся ў белым, крохкая, тонкая, вельмі жаноцкая, апранутая па апошняй парыжскай модзе — у лёгкім паліто і вязанай шапачцы з натуральным пампонам. У яе немагчыма не закахацца — яна ўся нібы ўвасабленне прыгажосці. І я абсалютна не ацаніў рэпліку Леля, маўляў, не кахання дзіцяці шукае ён, але кахання дарослай жанчыны. Але, беручы пад увагу, як выглядаў сам Лель (Юрый Міненка), гэтыя ягоныя словы напаўняліся патрэбным сэнсам! Вялізны бландзін, контратэнар Міненка паспяхова выконваў ролю пастуха, разбэшчанага жанчынамі з ляснога кемпінга, дзе і адбывалася дзеянне оперы. Раней партыю Леля спявалі нізкія жаночыя галасы, але цяпер ролі, падобныя да гэтай (Ваня з «Івана Сусаніна», Оскар з «Баля-маскараду», Керубіна з «Вяселля Фігара» і многія іншыя) могуць выконваць высокія мужчынскія галасы, якія пасуюць па тэхніцы і тэмбру.


2.

Рэжысёр Дзмітрый Чарнякоў вырашыў звязаць сюжэт п'есы Астроўскага з нашай рэчаіснасцю і ўсё ж не адмовіўся цалкам ад элементаў фальклору. Вынік атрымаўся цудоўны — яркія нацыянальныя касцюмы ўдала ўпісаліся ў бела-зялёную сцэнічную панараму. Побач з трагізмам у сцэнічных узаемаадносінах герояў знайшлося і месца і для гумару. Так, калі абураная, пакінутая Купава скардзіцца Берандзею — раней рэжысёр прадставіў яго мастаком, што малюе партрэт Вясны (які свавольнік!), — цар, слухаючы яе скаргі і стогны, перыядычна засынае (мне б таксама надакучыла, шчыра кажучы), а калі прачынаецца, падбадзёрвае яе знакамітымі рэплікамі: «Сказывай—сказывай, сказывай, слушаю!..»

Сцэны з Мізгірам не выклікалі ніякіх станоўчых эмоцый: спявак не здолеў раскрыць унутраны свет свайго персанажа і, як мне падалося, не ўдумаўся ў тэкст. Я бачыў на сцэне звар'яцелага ад пажадлівасці, здаволенага сынка заможнага купца, гатовага аддаць сваё багацце за «каханне Снягуркі», але ці за каханне?.. У дуэтнай сцэне ў лесе Мізгір быў больш падобны да дзікага вепрука, чым да закаханага, хоць і страціўшага галаву героя. І калі б не чары Лесуна, усе ідэалістычныя ідэі Снягуркі загінулі б, бязлітасна растаптаныя капытамі вепрука-Мізгіра.

Інакш як шэдэўрам дуэтную сцэну Вясны і Снягуркі, іх апошнюю сустрэчу, я назваць не магу. Ці ведала Вясна, калі саступіла Снягурцы і падаравала ёй гарачае любячае сэрца, што асуджае дачку на немінучую гібель? Я намагаўся зразумець, што ж насамрэч хацеў сказаць кампазітар, які патаемны сэнс перадаць слухачу? І мне здаецца, зразумеў. Гэта нагадала мне самую вядомую і самую сумную гісторыю чалавецтва: як і Вясна — пяшчотная, чуйная, любячая Маці, — так і Дзева Марыя прадчувала, чым скончыцца зямное жыццё яе сына. Ад гэтых паралелей, ад прыгажосці і глыбіні музыкі ў мяне пачала кружыцца галава. Аднак не толькі таму (і тое была бліскучая рэжысёрская знаходка!): каб стварыць ілюзію аб'ёмнага руху і ажывіць дзеянне, рэжысёр выкарыстаў тэхнічныя магчымасці сучаснай сцэны. Па сюжэце Вясна са Снягуркай павінны былі прагульвацца па лесе, кожнае з дрэваў якога мацавалася на рознага дыяметра круглых платформах, што круціліся вакол аднаго цэнтра, але ў розных напрамках. Гэты эфект настолькі зачароўваў, што ад сцэны немагчыма было адвесці вачэй, зала літаральна таіла дыханне — настолькі захапляльным было відовішча.

У сцэне раставання Снягуркі мне не спадабалася (як і ў «Лаэнгрыне»), што казачны персанаж ляжыць на сцэне нерухома, нягледзячы на тое, што час яго «зямной» прысутнасці мінуў. Мне не хапала рэжысёрскага вырашэння, якое б падзяліла свет рэальны і казачны. У выпадку з операй тэкст змяніць нельга. Так, можна перанесці дзеянне ў іншую эпоху, пераапрануць артыстаў, але калі ў лібрэта сказана, што Лаэнгрын прыплывае на чоўне з Грааля, нібы анёл нябесны, у ззянні чыстага святла, ці што Снягурка растае і знікае са свету людзей назаўсёды, трэба падпарадкоўвацца волі кампазітара і акцэнтаваць гэтыя важныя сцэны, інакш у гледача міжволі застаецца адчуванне неадпаведнасці таго, што ён бачыць, і таго, што яго прымушаюць уявіць.

Я дазволіў сабе не пагадзіцца з такім тыпам трактоўкі.

«Снягурка» пакідае добрае ўражанне, але ў век разнастайных гаджэтаў рэжысёры могуць актыўней выкарыстоўваць дасягненні навукова-тэхнічнага прагрэсу дзеля большай відовішчнасці пастаноўкі. Менавіта ў гэтым напрамку павінен эвалюцыянаваць тэатр. Мне, як вялікаму аматару такога кшталту прыёмаў, гэта было б да душы.

Падрыхтавала Алена Каваленка.

1. «Снягурка» Мікалая Рымскага-Корсакава.

Фота Элізы Хаберэр/ Опера дэ Пары.

2. «Лаэнгрын» Рыхарда Вагнера.

Фота Монікі Рытэрсхаўс/ Опера дэ Пары.

Агляд

Пра вартых і нявартых

Вынікі «Залатой маскі»

Аляксандр Матусевіч



1.

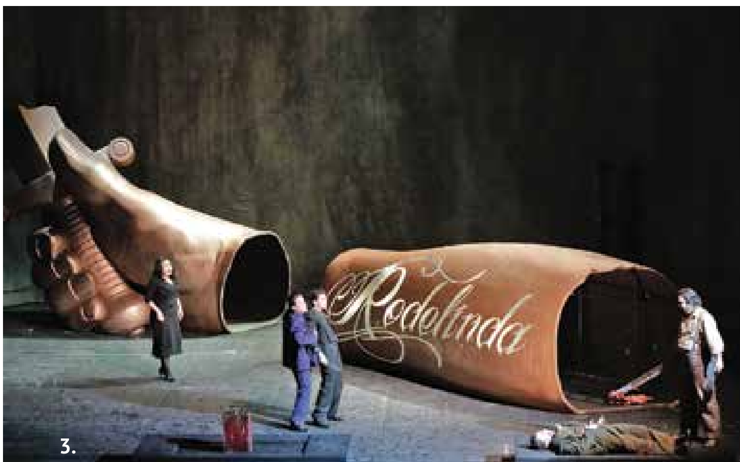
XXIII Нацыянальны ўсерасійскі тэатральны фестываль «Залатая маска» завяршыўся ў Маскве. Ягоны оперны раздзел (зрэшты, як і ў драматычным тэатры) апынуўся невымоўна багатым: за ўсю амаль 25-гадовую гісторыю гэтай інстытуцыі была такая агромністая оперная афіша. Экспертная рада па музычным тэатры, у складзе якой давялося папрацаваць і аўтару гэтых радкоў, выбрала трынаццаць твораў. Прычым у гэты лік увайшлі тры цікавыя пары: два спектаклі па оперы Шастаковіча («Кацярына Ізмайлава» Вялікага тэатра Расіі і «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» Самарскага опернага), два — «Асуджэнне Фаўста» Берліёза, кампазітара, які раптам зрабіўся надзвычай папулярным у нашых шыротах (Вялікі тэатр Расіі і Астраханская опера), а таксама дзве пастаноўкі ўсё яшчэ рарытэтнага ў Расіі Гендэля («Геракл» Башкірскага тэатра оперы і балета і «Радэлінда» Вялікага тэатра). Акрамя згаданага паўтузіна, на «Залатую маску» прэтэндавалі «Кармэн» Екацярынбургскага опернага, «Манон» Музычнага тэатра імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі, «Арлеанская дзева» Башкірскага опернага, «Саламея» з «Новай оперы», «Сімон Баканегра» з Марыінкі, «Травіята» Пермскага опернага. І нарэшце адна сучасная назва — камерны твор маладога маскоўскага кампазітара Аляксея Сяргуніна «Доктар Гааз», пастаўлены ў «Гелікон-оперы». Інакш кажучы, у журы магло «разгуляцца» — выбіраць было з чаго.

На жаль, выніковае рашэнне вельмі расчаравала. Апроч намінацый «Лепшая мужчынская роля» (перамог Ліпарыт Авецісян за ролю дэ Грые ў «Манон» Тэатра Станіслаўскага) і «Праца мастака ў музычным тэатры» (лаўрэатка — Этэль Іошпе за «Саламею» ў «Новай оперы»), усе іншыя оперныя «маскі», якіх было дастаткова, улічваючы колькасць вылучаных, атрымалі толькі дзве пастаноўкі — маскоўская «Радэлінда» і пермская «Травіята». Першая прызнаная і лепшым спектаклем, і лепшы рэжысёр адтуль жа (Рычард Джонс), у другой лепшымі названы дырыжор (Тэадор Курэнтзіс), выканаўца жаночай ролі (Надзея Паўлава) і мастак па святле (Роберт Уілсан). Апошняга адзначылі толькі ў такой якасці, хоць, на маю думку, гэта абсурдная ідэя, бо Уілсан — аўтар усяго спектакля. Атрымліваецца, што ў велізарным опернай Расіі толькі дзве вартыя пастаноўкі, прычым абедзве — не айчыннага паходжання і маюць праектны характар. Журы на поўную катушку прадэманстравала эстэтычнае крэда: еўрапейскае лепш за сваё, незалежна ад рэальнай якасці гэтага еўрапейскага.

Да моманту правядзення фестывалю (люты—красавік 2017 года) «Радэлінда» знікла з рэпертуару Вялікага тэатра: журы паглядзела яе летась у снежні, калі была прадстаўлена апошняя, трэцяя серыя паказаў. Такія ўмовы пракату гэтай прадукцыі, фактычна набытай у Англійскай нацыянальнай оперы (фармальна — капрадукцыі з Вялікім). Роля Вялікага ва ўсёй гэтай гісторыі абмяжоўваецца ўдзелам аркестра, да таго ж напалову ўзмоцненага запрошанымі музыкантамі, спецыялістамі па барока. Пракат спектакля больш падобны да гастроляў Англійскай оперы ў Маскве. У складзе спевакоў — ніводнага саліста трупы, задума твора цалкам нарадзілася на берагах Альбіёна, менавіта там прайшлі першыя паказы, а ўжо потым опера даехала да Масквы. «Радэлінда» не толькі не ўпрыгожыла сабой фестывальную афішу — яе наогул больш немагчыма будзе ўбачыць у Расіі, толькі ў Лондане. Застаецца загадкай, якое дачыненне спектакль мае да Вялікага тэатра і чаму ён — лаўрэат нацыянальнай тэатральнай прэміі. Апраўданне такога рашэння журы можна было б знайсці, каб прадукцыя ўяўляла з сябе шэдэўр. Але ж не: твор Рычарда Джонса — майстравітая актуалізацыя, што змяшчае ўмоўнае каралеўства лангабардаў у эпоху Мусаліні ды інтэрпрэтуе інтрыгі пры варварскім двары праз прызму чорнага гумару ў мафіёзным асяроддзі, а гэта наўрад ці стасуецца з сэнсамі тэатра Гендэля. Такіх пастановак не толькі ў Еўропе, але цяпер ужо і ў Расіі гаць гаці. Сапраўдныя вартасці «Радэлінды» — у гучанні аркестра і працы дырыжора Крыстафера Мулдса, але, на жаль, менавіта яны засталіся незаўважанымі журы.


2.


4.



3.

Зрэшты, незаўважанымі не выпадкова: Тэадор Курэнтзіс — заўсёдны фаварыт «Залатой маскі» і асабліва той часткі крытычнай маскоўскай супольнасці, прадстаўнікі якой увайшлі гэтым разам у склад журы. Безумоўна, яго праца ў «Травіяце» ўражвае. З аркестравай ямiны ліліся жывыя, трапяткія, паўнакроўныя гукі, яркія фарбы партытуры. Курэнтзіс прачытаў яе нечакана лірычна, пяшчотна, са спачуваннем. Ніякага сцёбу, ніякай «гульні», ніякага адхілення — усё гранічна шчыра, на тонкіх, але абсалютна вердзіеўскіх дынамічных нюансах і тэмбравых градацыях — яны ні ў чым не грашаць супраць рэмарак чараўніка з Бусета. Але, па-першае, гэтая інтэрпрэтацыя — ашаламляльны кантраст да таго, што адбывалася на сцэне: Роберт Уілсан зрабіў майстэрскі спектакль, але строга ў межах той эстэтыкі, якую вызнае і рэпрадуктуе ва ўсіх сваіх працах. Пустая прастора, прасякнутая незвычайным свячэннем, дзіўныя каларыстычныя кантрасты, скупыя, аднак выразныя сімвалы-маркеры (велізарныя крышталі, ледзяныя стрэлы або кінжалы, што пранізваюць сцэну). Стылёвыя касцюмы, незвычайная пластыка і грым артыстаў. Гісторыя Віялеты Валеры расказана праз паглыбленне ў тэатр марыянетак: усе ўдзельнікі драмы — ад галоўнай гераіні да статыста — увасабляюць лялек, кітайскіх балванчыкаў на шарнірах з характэрнымі схематычнымі рухамі і застылай мімікай выбеленых твараў. Спяваюць пераважна на авансцэне, стоячы шарэнгай і амаль не кантактуючы адно з адным. Дзівакаваты канцэрт — камічны і халодны адначасова — нагадваў нейкі эстэцкі рытуал, у якім мастацтва ў сэнсе штучнасці даведзена да максімуму.

Па-другое, усіх гэтых цудаў Масква не ўбачыла і не ўбачыць наогул — ні на фестывалі, ні па-за ім. Стваральнікі абвясцілі спектакль непрыдатным для транспарціроўкі, таму журы выправілася глядзець яго ў Перм. Хто можа ў гэта паверыць, калі прадукцыя з'яўляецца сумеснай працай некалькі еўрапейскіх інстытуцый (акрамя Пярмі, тэатраў і фестываляў Лінца, Люксембурга і Капенгагена) і да Пярмі ўжо паказвалася на іншых сцэнах? Гэта значыць, ад самага пачатку ўмовы канкурэнцыі былі няроўнымі: пермякі паказвалі сваю работу на ўласнай пляцоўцы, а спектакль не прайшоў выпрабаванне гастрольным пракатам у сталіцы.

Нарэшце, па-трэцяе, сёлета ўзнікла рэальна жорсткая канкурэнцыя паміж дырыжорамі (Аляксандр Анісімаў, Валерый Платонаў, Валерый Варонін, Міхаэль Гютлер, Ян Латам-Кёніг, згаданы Мулдс, Арцём Макараў, Туган Сахіеў), шматлікія працы ўспрымаліся як сталыя і высакакласныя, таму выбар Курэнтзіса з усёй процьмы гучных імёнаў — відавочная густаўшчына.

Кампрамісам, каб не зусім крыўдна было, выглядаў спецпрыз журы, атрыманы Башкірскай операй за спектакль «Геракл», — бо гэта не асноўная намінацыя. Прытым айчынны спектакль паводле Гендэля як мінімум не горшы за «Радэлінду», а калі ўлічыць яго цалкам мясцовае — да таго ж не сталічнае! — паходжанне… Кожнаму разважнаму чалавеку відавочна, *што* трэба заахвочваць у гэтых умовах. За бортам фестывальных прызоў засталіся шматлікія выдатныя работы. Шчыра шкада. Як можна было не заўважыць грандыёзнай рэжысуры выдатнага Рымаса Тумінаса ў «Кацярыне Ізмайлавай» Вялікага тэатра? Або гераічнае выкананне партыі Іааны Надзеяй Бабінцавай у «Арлеанскай панне» з Уфы? У параўнанні з апошняй салісткай пярмячка Паўлава глядзіцца дзіўна: яна пражывае прапанаваны Уілсанам малюнак ролі пераканаўча і здатная быць выразнай ва ўмовах фармальнага тэатра, але яе каларатурная тэхніка далёкая ад дасканаласці. Надзея Бабінцава пакідае ўзрушальнае ўражанне і нараджае ў душы сапраўднае захапленне: прыгажосць, моц яе голасу і выдатная вакальная культура гарманічна спалучаюцца з прадуманай (выканаўцай і рэжысёрам Філіпам Разянковым) акцёрскай ігрой, што стварае вобраз складанай, супярэчлівай натуры.

А як можна было прайсці міма «Асуджэння Фаўста» з Астрахані — спектакля дзіўнага, тонкага і адначасова яркага, візуальна багатага, з феерычнай сцэнаграфіяй, зробленага з велізарнай фантазіяй і філасофскім разуменнем задум Берліёза і Гётэ (рэжысёр Канстанцін Балакін, мастачка Алена Вяршыніна)? У гастрольным пракаце ў Маскве пастаноўка прайшла максімальна якасна, без страт. Вядома, хтосьці скажа, што дагадзіць усім немагчыма і конкурс — гэта заўжды барацьба: усе адразу не могуць быць пераможцамі. Але відавочна прыгнятае адкрытая вузкасць поглядаў і сляпая прыхільнасць да эстэтычных клішэ, якія так выразна прадэманстравала гэтым разам журы фестывалю.

1. «Травіята». Пермскі тэатр оперы і балета.
2. «Кацярына Ізмайлава». Вялікі тэатр Расіі.
Фота Даміра Юсупава.
3. «Радэлінда». Вялікі тэатр Расіі.
Фота Даміра Юсупава.
4. «Асуджэнне Фаўста». Астраханскі тэатр оперы і балета.
Фота Сяргея Карнеева.

Моцарт, «Німфы» і стараанглійскі стыль

Фестываль у кансерваторыі

Юлія Андрэева

У бліжэйшыя месяцы Беларуская акадэмія музыкі павінна зноў зрабіцца кансерваторыяй. Дакументы пададзеныя, і застаецца толькі чакаць, калі яны пройдуць усе этапы дзяржаўнага ўзгаднення.

На мой погляд, вярнуць першапачатковую назву важна не толькі з настальгічных меркаванняў. Выступленні знакамітых выканаўцаў у залах Маскоўскай, Парыжскай кансерваторыі, Каралеўскай кансерваторыі Брусселя робяцца часткай гісторыі і легендамі сусветнага музычнага мастацтва. Вялікая зала Беларускай кансерваторыі ніколі такой легендай не называлася, хоць на яе сцэне выступалі выбітныя музыканты: Раман Нодэль, Валерый Шацкі, Віктар Роўда...

Кансерваторскія канцэрты на працягу многіх дзесяцігоддзяў былі амаль заўсёды акадэмічнымі, навучальнымі. Студэнты выступалі на сцэне, каб атрымаць адзнаку. Педагогі — каб адпавядаць кваліфікацыйным патрабаванням. Па раніцах прыгожая зала, спраектаваная ў 1958 годзе архітэктарам Раманам Гегартам, выкарыстоўвалася як лекцыйная аўдыторыя, вечарамі ў ёй ладзіліся выступленні, якія і канцэртамі ў поўным сэнсе слова не назавеш. Бо канцэрт — гэта сустрэча выканаўцы са слухачом, акт іх сумеснай творчасці. А слухачоў у зале было вельмі мала. Пераважна сябры, сваякі. Большасць з 266 месцаў хранічна пуставала.

І раптам крэслаў у зале пачало не хапаць. У такой ступені, што сёлета вясной кіраўніцтва вымушана было ўвесці білетную сістэму. Бясплатныя квіткі, на якіх пазначана месца, раздаюць за гадзіну да пачатку. Як правіла, яны вельмі хутка заканчваюцца. Вось і топчацца народ на кансерваторскім ганку з надзеяй на славуты «лішні білецік».

Адкуль такі ажыятаж? Пэўна, не таму, што ў філармонію пускаюць толькі за грошы, а ў кансерваторыю бясплатна. Ці мала бясплатных мерапрыемстваў, якія не карыстаюцца попытам?

Рэальная прычына ў тым, што акадэмічная музыка раптам зрабілася патрэбнай людзям. Надакучыў мёртвы мікрафонна-электронны гук, зададзенасць і прадказальнасць, закладзеныя ў стылістыцы эстрады. Захацелася музыкі, далёкай ад нуднай паўсядзённасці. І кансерваторыя са сваімі канцэртамі здолела гэты попыт задаволіць.

Напярэдадні 85-годдзя кансерваторыя наладзіла першы Велікодны фестываль. Кажу «першы», бо напэўна будзе і другі, і трэці, і дзясяты. Мэта — прадэманстраваць усё лепшае, чым ганарыцца сёння музычная адукацыя краіны, а заадно даказаць, што кансерваторскія канцэрты могуць быць не менш (а магчыма, нават і больш) яскравыя, чым традыцыйныя філарманічныя выступы. Для гэтага трэба было прыдумаць цікавыя сцэнары кожнай дзеі, кожны асобны нумар «загарнуць» у прыгожую ўпакоўку...

І гэта ў поўнай меры атрымалася. Такім чынам, ініцыятарка фестывалю — рэктарка Беларускай акадэміі музыкі, доктарка мастацтвазнаўства, прафесарка Кацярына Дулава — можа па праве ганарыцца сваім дзецішчам.

Нечакана яркім апынуўся самы першы канцэрт, «Ад ансамбля да аркестра», у якім выступілі студэнты аркестравага факультэта. У першым аддзяленні прагучаў цэлы россып эфектных духавых ансамбляў. Флейтавых «Німфаў» змянілі бравыя кларнетысты, за імі фаготы, затым чароўны флейтавы дуэт — і на дэсерт пяцёрка саксафаністаў, што не толькі гралі, але і ліха скакалі і дэкламавалі крычалкі. Парад прыгажосці, віртуознасці, адвагі, радасці і агню.

Можа быць, не ўсе аранжыроўкі ўспрымаліся як аднолькава ўдалыя. Але былі і сапраўдныя знаходкі. Прыкладам, у нас зусім забыліся на творчасць Самуіла Палонскага, густа замяшаную на



1.

беларускім яўрэйскім фальклоры. Намаганнямі аранжыроўшчыка Максіма Расохі і вучняў прафесара Уладзіміра Скараходава ўдалося ажывіць «Музычныя карцінкі мінулага Беларусі» і гэткім чынам адрадзіць забытую старонку беларускай музыкі.
Не менш удалым стаўся выступ камернага аркестра Акадэміі пад кіраваннем загадчыка кафедры аркестравага дырыжыравання, дацэнта Пятра Вандзілоўскага. Тут трэба згадаць кампазітара Аляксандра Літвіноўскага (таксама выпускніка кансерваторыі), які сваімі творамі ўпрыгожвае канцэртны рэпертуар гэтага калектыву. Тым часам выконвалася яго новая сюіта ў стараанглійскім стылі — «Consort Lessons». І аркестр выдатна справіўся з вытанчанай партытурай, прадэманстраваўшы ўсе грані майстэрства і добрага густу.
А назаўтра на кансерваторскай сцэне зіхацеў факультэт народных інструментаў. Іх канцэрт пад назвай «Скарбы музычнай спадчыны» быў феерычны — ад першай да апошняй ноты. Сапраўдны цуд учыніў гітарны аркестр пад кіраўніцтвам прафесара Валерыя Жывалеўскага. Хто б мог падумаць, што беларускія песні «Павей, ветрык», «Перапёлка» ды іншыя могуць загучаць, як рычэркары XVI стагоддзя? А ансамбль «Лілея» пасля даўжэзнай «Малдаўскай сюіты» ярка выканаў на цымбалах бугі-вугі.
Але галоўным упрыгожваннем канцэрта былі салісты. Масцітыя, вядомыя на ўсю Еўропу музыканты — цымбаліст-віртуоз Міхаіл Лявончык (цяпер жыве ў Нямеччыне), баяніст Сяргей Бутар, гітарыст Павел Кухта. І вундэркінды — дзесяцігадовы Назар Лагун, якога амаль не было відаць за агромністым баянам, і сямігадовая цуда-цымбалістка Кацярына Друзік.
Мноства дзяцей выступіла і ў трэцім канцэрце фэсту — «Беларусь фартэпіянная: з верай і надзеяй». Дзіўна, але ў ім наогул не ўдзельнічалі цяперашнія студэнты — толькі былыя і будучыя. Напрыклад, навучэнка Гродзенскага музычнага каледжа Карына Верабей, што ў 2015 годзе выйграла Міжнародны конкурс піяністаў імя Святаслава Рыхтара, а месяц таму — Рэспубліканскі адкрыты конкурс выканаўцаў фартэпіяннай музыкі. Пераможцы розных дзіцячых конкурсаў, сярод якіх асаблівае ўражанне зрабілі дзесяцігадовая Соф'я Багданава (з незвычайнай для яе гадоў элегантнасцю дзяўчына выканала «Італьянскую польку» Сяргея Рахманінава) і чатырнаццацігадовы кампазітар і піяніст Мікіта Шастакоў, пераможца тэлевізійнага конкурсу «Талент краіны».
Акрамя дзяцей, выступілі і мэтры — лаўрэат міжнародных конкурсаў Аляксей Пятроў і прафесар Ігар Алоўнікаў. Апошні ў чарговы раз даказаў, што ён і дагэтуль застаецца вядучым выканаўцам у беларускай фартэпіяннай школе.
І нарэшце заключны канцэрт, які азнаменаваўся мноствам яскравых падзей. Увесь вечар на сцэне бліснуў сімфанічны аркестр Беларускай акадэміі музыкі пад кіраўніцтвам Андрэя Іванова, а побач быў яго «малодшы брат» — ансамбль салістаў Рэспубліканскай гімназіі-каледжа пры Акадэміі музыкі на чале са сваім нязменным мастацкім кіраўніком Уладзімірам Перліным.
Змянялі адзін аднаго розныя артысты і жанры. Шаснаццацігадовы лаўрэат міжнародных конкурсаў Уладзіслаў Хандогій бліскуча выканаў з аркестрам першую частку Другога фартэпіяннага канцэрта Рахманінава. Здаецца, пасля перыяду некаторай «засушанасці» малады артыст уступіў у новы, яркі этап свайго творчага развіцця.
Яшчэ адзін таленавіты музыкант, лаўрэат міжнародных конкурсаў, віяланчэліст Міхаіл Радунскі разам з аркестрам увасобіў віртуозную «Венгерскую рапсодыю» Давіда Попера.
І нарэшце кульмінацыйны момант. Упершыню ў гісторыі былі ўручаны спонсарскія ўзнагароды лепшым студэнтам і педагогам Акадэміі музыкі і гімназіі-каледжа. Імі ўганараваліся піяніст Уладзіслаў Хандогій, віяланчэліст Міхаіл Радунскі і харэограф Сяргей Мікель, з педагогаў — народны артыст СССР, прафесар Валянцін Елізар'еў, заслужаны артыст Беларусі Уладзімір Перлін і дырыжор Андрэй Іваноў.
Але на гэтым фестываль скончыўся толькі фармальна. Наўздагон яму адбылося выдатнае харавое свята — канцэрт-прэзентацыя Беларускай асацыяцыі дырыжораў хораў пад сімвалічнай назвай «Мы разам!» Акрамя хору Акадэміі музыкі пад кіраўніцтвам Інэсы Бадзяка, у ім удзельнічала цэлае суквецце самых розных харавых калектываў — дзіцячых і дарослых, акадэмічных і народных, навучальных і самадзейных. І ўсе гэтыя гучанні зліліся ў адзін моцны акорд.
Новы імпульс набыла і оперная студыя. Пашыраецца рэпертуар, на афішы з'яўляюцца назвы, якія ніколі раней не ішлі на беларускай сцэне. У красавіку з велізарным поспехам адбылася пастаноўка «Дзіця і чараўніцтва» Равэля, у апошнія дні мая — «Так робяць усе» Моцарта. Дзіўна, як маладая рэжысёрка Ганна Маторная літаральна з нічога стварае жывую тканіну спектакля. Увесь антураж — два офісныя сталы, два крэслы і тэлефон, а дзейства бурліць і віруе.
Парадавалі і студэнты-вакалісты, што прадэманстравалі (няхай і не ўсе) даволі высокі ўзровень прафесіяналізму. Асаблівае ўражанне зрабіла трэцякурсніца Вольга Маліноўская ў партыі Ф'ёрдыліджы. Годна выступіла чацвёртакурсніца Вольга Гучак і хлопцы-выпускнікі — Аляксей Кісялёў у ролі цынічнага дона Альфонса; нязменна карэктны Андрэй Логвінаў у партыі Гульельма і яркі, імпульсіўны Дзмітрый Шабеца ў ролі Феранда.
Шкада толькі, з-за малых памераў кансерваторскай залы ўся гэтая раскоша апынулася недаступнай для большай часткі публікі. Але веру: у кансерваторыі калі-небудзь з'явяцца вялікая канцэртная зала з добрай акустыкай і вучэбны тэатр з усім неабходным абсталяваннем, а таксама зноў будуць ладзіцца канцэрты ў вялікай зале гімназіі-каледжа. Наша публіка, нашы педагогі і студэнты гэтага вартыя.

1, 2. «Так робяць усе». Сцэны са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.


2.

Сіцылійскія жарсці

«Сельскі гонар» у Нацыянальным тэатры оперы і балета

Таццяна Мушынская



1.


2.


3.


4.

Ёсць назвы, да якіх наш Оперны вяртаецца з зайздроснай перыядычнасцю. Найноўшае ўвасабленне «Сельскага гонару» П'етра Масканьі — чацвёртае па ліку за чатыры з паловай дзесяцігоддзі. Версіі 1973-га і 1996-га я не заспела, хоць памятаю, што знакамітая Алена Абразцова спявала ў Мінску ў адной з пастановак партыю Сантуцы перад тым, як выконваць яе ў Італіі. Затое магу параўнаць версію 2007 года і апошнюю па часе. Інтэрпрэтацыя «Сельскага гонару» дзесяцігадовай даўнасці рабілася шведскім рэжысёрам Аляксандрам Нардштрэмам з разлікам на сцэну Дома афіцэраў (у тэатры ішоў капрамонт) — не надта вялікую і мала прыстасаваную для грандыёзных оперных палотнаў. У тым спектаклі мелася мінімальная, хоць і выразная, сцэнаграфія. Памятаю, велікоднаму шэсцю было вельмі цесна. Але надзвычай яркімі атрымаліся акцёрскія працы і музычны складнік пастаноўкі.

Новы «Сельскі гонар» ад пачатку робіць дастаткова моцнае ўздзеянне. Па-першае, ён адпавядае маштабу сцэны. Па-другое, кранае і дзівіць неверагоднай гармоніяй паміж уражаннямі музычнымі (аркестр пад кіраўніцтвам Віктара Пласкіны), візуальнымі (сцэнаграфія Аляксандра Касцючэнкі) і рэжысёрскім бачаннем (пастаноўшчык Міхаіл Панджавідзэ). Музыка Масканьі задае мастацкія каардынаты, узровень, сучаснасць (і пазачасавасць) прачытання канфлікту. Уверцюра і Інтэрмецца на пачатку 2-й дзеі падаюцца аркестрам як сапраўдныя музычныя шэдэўры.

Панджавідзэ і Касцючэнка любяць у агульных спектаклях выкарыстоўваць лесвіцы (ёсць яны ў «Набука», «Турандот», «Макбэце»). Лесвіца — сімвал сацыяльнай іерархіі — у новым «Сельскім гонары» таксама прысутнічае. Шматузроўневая пабудова дае магчымасць эфектна размясціць хор. А ён у гэтай оперы — адна з асноўных дзейных асоб. Масавыя сцэны па гучанні тут надзвычай прыгожыя. І ва ўласна харавых эпізодах, і ў ансамблях з салістамі вабяць магутная плынь, злітнасць і маляўнічасць гукавога патоку. Гэтыя сцэны вывераныя, зробленыя густоўна, з улікам шматлікіх адценняў (хормайстарка Ніна Ламановіч).

Хор славіць дзень уваскрэсення Хрыста, удзельнічае ў хросным шэсці. Заслуга і артыстаў, і рэжысёра, які ўмее працаваць з вялікай масай народу на сцэне, у тым, што стракаты натоўп жывы і натуральны. У ім кожны заняты ўласнай справай. Няма статыкі і опернай штучнасці. Уражанняў дадае і ўдала вытрыманая колеравая гама касцюмаў (мастачка Кацярына Шымановіч). Прыглушана-карычневы, разнастайныя адценні шэрага і грыфельна-чорнага пануюць у будзённых строях. Вішнёва-чырвоны і белы — у святочных. Разумееш: перад намі не надта заможная публіка. Яна стварае пераканаўчы фон, на якім разгортваецца драма.

Маляўнічая сцэнаграфія працуе і калі адбываюцца эпізоды велікоднага свята. І калі авансцэна нечакана трансфармуецца і ператвараецца ў пакоі Лючыі, дзе адбываецца дыялог між ёй і Сантуцай. Рэалістычныя ўражанні ўзнікаюць ад сузірання сцен дамоў з абадранай тынкоўкай, драўлянымі жалюзі (каб схавацца ад спякотнага сіцылійскага сонца), фіранкамі, што ўзлятаюць ад ветру.

Моцнае ўздзеянне оперы запраграмавана і дзякуючы лібрэта, скампанаванаму цвёрдай і ўпэўненай рукой. Падзеі разгортваюцца на працягу аднаго дня, у тым самым месцы. Праўда, рэжысёр унёс карэктывы, бо перасунуў час, пазначаны кампазітарам як 1880-я, на дзесяцігоддзі наперад (у 20-я гады ХХ стагоддзя).

Напружанасць спектаклю надае моцны і нечаканы кантраст эмоцый і псіхалагічных станаў. Святочная працэсія — і невымерны душэўны боль Сантуцы; пачуццёвая любоўная сцэна Турыду і Лолы — і нервовы, раздражнёны дыялог Сантуцы і Турыду. Прасветленасць пачатку спектакля — і змрочнае забойства ў фінале.

Цяпер больш падрабязна пра галоўных персанажаў. Паколькі ў мінулай версіі мне давялося пабачыць і пачуць у гэтай оперы Ніну Шарубіну, Сяргея Франкоўскага, Уладзіміра Пятрова (гэтыя ж салісты ўвасобілі і сёлета першы паказ «Сельскага гонару»), я знарок выбрала той склад выканаўцаў, з якім не была знаёмая. Такім чынам, Кацярына Галаўлёва (Сантуца), Васіль Мінгалёў (Турыду), Іна Русіноўская (Лола), Станіслаў Трыфанаў (Альфіа), Марына Аксёнцава (мама Лючыя).

У кожнага з іх атрымаўся вельмі пераканаўчы вобраз, трапнае разуменне сутнасці персанажа. Пачнем з Сантуцы, што воляй рэжысёра стала не толькі пакінутай каханкай Турыду. Жанчына працуе... прыбіральшчыцай у таверне (невялікім сямейным рэстаране), які трымае Лючыя, маці Турыду. Танюткую, хударлявую, з вялікім выразнымі вачыма, Сантуцу не адразу і заўважаеш сярод такой жа прыгнечанай, як і яна, прыслугі. Дзяўчына бедная, лічыце, парыя, адрынутая грамадствам і нецікавая яму. І таму, што вёска ведае пра яе былую сувязь з Турыду. І таму, што Сантуца стаіць на самых нізкіх прыступках сацыяльнай лесвіцы. Такім чынам, канфлікт псіхалагічны ўзмацняецца канфліктам сацыяльным. Калі мама Лючыя трымае рэстаранчык, разумееш, чаму Турыду выпраўляецца па віно (так бы мовіць, заўсёдная патрэба «ядальняў» і наведвальнікаў), разумееш, чаму ў ягоных пакоях расстаўлены вялікія і малыя бочкі з віном.

Раней мне даводзілася бачыць Кацярыну Галаўлёву ў партыях гераінь моцных і ўладарных — кшталту Амнерыс («Аіда») і Абігайль («Набука»). У магутных гістарычных спектаклях-фрэсках, дзе вялікую ролю адыгрываюць масавыя сцэны, надзвычай істотная роля хору, а саліст досыць часта — толькі адзін з «пазлаў» агульнай карціны. Калі ад спевака патрабуецца не столькі

псіхалагічнае майстэрства, колькі магутны вакал, выразная гукавая плынь.

Роля Сантуцы ў інтэрпрэтацыі Галаўлёвай дэталёва зроблена. Прадуманы мізансцэны, пластыка, моцныя перапады настрою. Ад бязмернага адчаю ў знакамітым рамансе — да бязмернага кахання ў сцэнах з Турыду. Ад крохкага спадзявання — да праклёнаў пакут рэўнасці, якія літаральна спапяляюць знутры. Ад эмацыйнай прыгнечанасці да жадання вярнуць з пачуццямі Турыду павагу аднавяскоўцаў, свой ранейшы сацыяльны статус. Пераходы ад любові да нянавісці ўвасоблены вельмі пераканаўча.

Турыду ў інтэрпрэтацыі Васіля Мінгалёва — гэткі вясковы прыгажун. Упэўнены ў сабе, удалы, але не здатны да глыбокіх пачуццяў. Быў некалі закаханы ў Лолу, але яна не дачакалася яго з войска, выйшла замуж за іншага, багацейшага і прадстаўнічага Альфіа. Лола замужам? Тады побач апынулася Сантуца. Захацела Лола, больш заможная і эратычная, вярнуць былога каханка? І Турыду імгненна забыў пра Сантуцу і абяцанні ажаніцца з ёй. Цяпер былая раўнівая каханка выклікае ў яго толькі раздражненне, яна — перашкода на шляху да ўяўнага шчасця з Лолай. Турыду — матылёк, які пералятае з кветкі на кветку, не задумваючыся пра наступствы сваіх учынкаў. Куды вецер нясе, туды Турыду і ляціць.

Мама Лючыя, гераіня Марыны Аксёнцавай, у спектаклі паўстае жанчынай фанабэрыстай, у нечым жорсткай, нават бяздушнай. Такую нявестку, як Сантуца Галаўлёвай, Лючыя не здолее прыняць ніколі. Маўляў, гэтая жабрачка нам не роўня! І калі Турыду абірае Лолу, у тым выяўляецца падсвядомы выбар і яго маці. Цікава: тая ж Марына Аксёнцава спявала гераіню ў папярэдняй версіі. Там яна паўставала цёплай, душэўнай жанчынай, што ад пачатку спачувала Сантуцы, бачыла ў ёй патэнцыйную нявестку і са шкадаваннем паглядала на неразумнага сына, які дарэмна звязаўся з вяртлявай і ненадзейнай Лолай — замест таго каб адказаць на шчырасць і клопат Сантуцы.

У мамы Лючыі новай версіі ад спачування не засталося і следу. Нават дзівішся, як адна і тая ж артыстка ў адной і той жа партыі, маючы тыя самыя ноты, здатная ствараць вобразы ледзь не супрацьлеглыя.

Іна Русіноўская малюе Лолу вабнай, але хцівай і падступнай коткай. Яна пластычная і сэксуальная. Прыгожа, па апошняй модзе апранутая. У элегантнай сукенцы вішнёвага колеру, грацыёзным капялюшыку, Лола нібыта сышла з вокладкі тагачаснага часопіса мод. Выгляд гэтай пані моцна кантрастуе з абліччам вяскоўцаў. Яна тут —


5.

каралева, аб'ект суцэльнага і татальнага захаплення! Вядома, не ў апошнюю чаргу дзякуючы грашам заможнага мужа. Але які моцны кантраст паміж знешняй прывабнасцю і татальнай адсутнасцю высакародства! Гэта выяўляецца ў сцэне, калі Лола ў прысутнасці каханка з радасцю прыніжае сваю былую саперніцу. І Турыду, і Лолу яднае ўменне іграць на чужых пачуццях, спрытна і без усялякіх згрызотаў сумлення карыстацца тымі, хто іх шчыра любіць.

Станіславу Трыфанаву заўжды імпануюць ролі герояў таямнічых і крыху змрочных (граф дзі Луна, Галандзец, Кізгайла, Грязной), у душы якіх віруюць моцныя жарсці, ідзе бязлітасная барацьба паміж высокім і нізкім. Водгулле ранейшых герояў міжволі прысутнічае і ў «Сельскім гонары». Ягоны Альфіа, «гарачы» паўднёвы мужчына, прыязджае ў вёску не на кані (у лібрэта ён возчык), а на шыкоўным лімузіне чырвонага колеру. Вакол круціцца фатограф, робячы здымкі самага багатага жыхара мястэчка. Альфіа або ўладальнік, кажучы сучаснай мовай, буйной фірмы, або сіцылійскі мафіёзі, чыя відавочная дзейнасць прыкрывае справы цёмныя і надта незразумелыя, што, магчыма, і супярэчаць закону. Герой Трыфанава — уплывовая асоба ў паселішчы. Бо нават святар даруе Сантуцы былыя грахі і дазваляе ўвайсці ў царкву толькі пасля ледзь прыкметнага кіўка Альфіа.

Артыст пераканаўча праводзіць лінію паводзін героя. Дакладна абмалёўвае яго псіхалагічны стан. Спачатку, падчас арыі «Дома Лола мяне чакае...», ён абсалютна шчаслівы. Упэўнены ў сабе, ён ганарыцца красуняй-жонкай. Будучыня малюецца ў зіхоткіх фарбах. Дуэтная сцэна з Сантуцай на пачатку 2-й дзеі, калі жанчына па сутнасці «здае» герою ягоную жонку і свайго былога каханка, пазначае моцны эмацыйны злом, які адбываецца ў характары Альфіа. Спачатку ён мо і не надта хоча размаўляць з нервовай і змэнчанай прыбіральшчыцай, ставіцца да яе грэбліва. Потым не можа паверыць у яе словы. Нават калі Альфіа стаіць спінай да гледача, адчуваеш, што робіцца ў ягонай, няхай не надта светлай, душы. Вясёлкавы навакольны свет разляцеўся на друз і ператварыўся ў смецце. Былое шчасце не вернецца. Падмануты муж не хоча верыць. І разам з тым здагадваешся: яго помста, калі словы Сантуцы пацвердзяцца, будзе жудаснай.

Услед за напружаным дыялогам узнікае (па прынцыпе кантрасту) шматлюдны харавы эпізод: народ славіць Вялікдзень, за велізарным сталом сядзяць вяскоўцы, а на стале Лола і Турыду, захопленыя ўласнымі жаданнямі, абдымаюцца і цалуюцца пры ўсіх. Калі на сцэне з'яўляюцца Альфіа і ягоныя ахоўнікі са зброяй, разумееш: гісторыя пачынае імкліва рушыць да трагічнага фіналу. Толькі блізкасць смерці нечакана прасвятляе Турыду, і ён просіць маці паклапаціцца пра Сантуцу, перад якой адчувае віну.

Зразумела, Альфіа не стаў, як кажуць, пэцкаць рукі, каб знішчыць таго, хто разбурыў ягонае шчасце. Гэта зрабіла бязлітасная ахова. А пры канцы спектакля гучыць яшчэ і стрэл — з дома, дзе раней жыла Лола (у лібрэта Лола застаецца жывой). Калі ў фінале Альфіа грэбліва кідае Сантуцы чамаданчык з рэчамі былой жонкі, у гэтым чытаецца шмат сэнсаў. Маўляў, некалі ты была беднай, а цяпер можаш апранаць яе дарагія рэчы. І яшчэ: ты хацела такога выніку? Вось ён! Хоць, вядома, Сантуца марыла вярнуць каханага, але не ўбачыць яго забітым.

Калі разважаць пра новую версію «Сельскага гонару» ўвогуле, дык яна, нягледзячы на трагічны напал, атрымалася надзіва гарманічнай, дзе асобныя складнікі (музыка, рэжысура, сцэнаграфія, акцёрскія працы) дакладна адпавядаюць адно аднаму. Павіншуем калектыў з удачай. Думаю, спектакль будзе добра наведвацца. Ён не зацягнуты (усяго паўтары гадзіны разам з антрактам). Дае прастору для выдатных артыстычных прац. А над усім — памкненнямі, страхамі, страсцямі, здрадай — пануе геніяльная музыка П'етра Масканьі, акрэсліваючы той ідэальны свет і тую прыгажосць, што не здолелі стварыць у сваім жыцці героі.

1. «Сельскі гонар». Сцэна са спектакля.
2. Марына Аксёнцава (мама Лючыя).
3. Кацярына Галаўлёва (Сантуца), Станіслаў Трыфанаў (Альфіа).
4. Васіль Мінгалёў (Турыду), Кацярына Галаўлёва (Сантуца).
5. Іна Русіноўская (Лола), Васіль Мінгалёў (Турыду).
Фота Сяргея Лукашова і Анжалікі Гракові.

Тэатр

Арт-дайджэст

•
З 4 да 28 жніўня знакаміты Эдынбургскі фестываль «Фрындж» — найбуйнейшы фэст мастацтваў свету — будзе святкаваць сямідзесяцігоддзе. За тры тыдні жніўня Шатландыю літаральна акупуюць тысячы выканаўцаў з прапановамі на любы густ — танцавальнымі, спеўнымі, цыркавымі, пластычнымі і г.д.: «Фрындж» разлічаны літаральна на ўсіх, у тым ліку і на дзяцей. Гісторыя фэсту пачалася ў 1947 годзе, калі супольнае еўрапейскае культурнае жыццё аднаўлялася пасля Другой сусветнай вайны і Эдынбургскі міжнародны фестываль, куды запрашаліся самыя знаныя музычныя калектывы, не патрапіў прыняць у афіцыйную праграму ўсіх жадаючых. Так узнікла паралельная праграма, якая ў 1958-м ператварылася ў форум ці не ўсіх відаў мастацтва. Але і гасцінная шатландская сталіца падалася творцам зацеснай: фэст узбуйніўся настолькі, што цягам каляндарнага года ладзіцца ў іншых еўрапейскіх сталіцах, а таксама ў Канадзе. Сярод найцікавейшых прапаноў сёлетняй юбілейнай праграмы драматычных тэатраў — спектаклі «1917: Фантасмагорыя» Мішэля Давіёта (своеасаблівы зрэз года, паваротнага ў гісторыі Еўропы, з аповедам пра фемінізм, мастацтва, вайну, расізм, рэвалюцыю, вар'яцтва і навуковыя цуды), «1984» паводле Джорджа Оруэла Тэатральнай кампаніі «Каралеўская школа» і «100 гадоў Бальфура» Джона Молесана і Коліна Купера пра знакамітую











супярэчлівасць Дэкларацыі Бальфура ўзору 1917-га, якая адну і тую ж тэрыторыю абяцала тром розным народам Блізкага Усходу.

•
З 7 да 13 жніўня сорак дзявяты раз ладзіцца Тэатральны фестываль у Тамперэ (Фінляндыя), найстарэйшы і найбуйнейшы фэст прафесійнага тэатра ў краінах Паўночнай Еўропы (час-почас у фестывалі бяруць удзел і аматарскія калектывы). Ягоная праграма складаецца з драмы дваццаць першага стагоддзя, класікі, цырку, тэатра танцаў і пляцавага тэатра. Сёлетняя цікавостка — удзел «самага амбітнага фінскага лялечнага калектыву» Aura of Puppets са спектаклем «Рамэа і Джульета» Уільяма Шэкспіра, які «выкрывае абыякавасць і рэгрэс цёмнага боку дабрабыту»: знакамітыя героі нараджаюцца ледзь не на сметніку і, кахаючы, перадусім змагаюцца за правы чалавека. Нацыянальны фінскі тэатр уразіць публіку «Арктычнай істэрыяй» паводле Марка Тапіё («Арктычная істэрыя — гэта феномен, спароджаны неабходнасцю выжывання ў суровых кліматычных умовах. Гэта найглыбейшае засмучэнне, якому няма межаў», — меркаваў пісьменнік.) Пастаноўка яўляе сабою своеасаблівую панараму фінскага жыцця ад індустрыялізацыі XIX стагоддзя да заможнага стану 60-х гадоў стагоддзя мінулага.

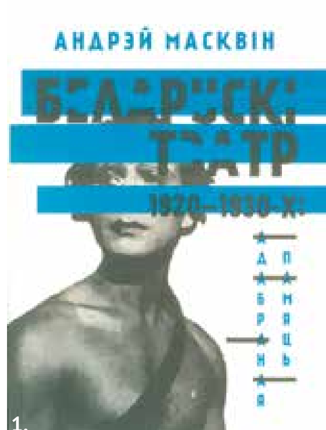
•
Ад 17 жніўня да 3 верасня доўжыцца найбуйнейшы фестываль Фінляндыі — Хельсінкскі, дзе ў шэрагу з класічнай музыкай і цыркам фармуецца і адметная тэатральная праграма. На сёлетняй афішы пазначана «Dead Centre: Першая п'еса Чэхава» і абвешчана, што яна «насілкаваная мяцежнай энергіяй... каб разбурыць міфы пра вялікага пісьменніка». Спектакль настойліва раяць глядзець у слухаўках, бо сцэнічнае дзеянне суправоджана каментарыямі пастаноўшчыкаў.
Тамсама, у Хельсінкі, 28 жніўня адзін фестываль перастрэне другі — «SAMPO 2017», найноўшы міжнародны тэатральны фэст, дзе на чатырох пляцоўках павядуць рэй спектаклі тэатра лялек, прадметаў і аб'ектаў. Сампа — гэта нейкая чароўная рэч, якая дае шчасце, дабрабыт і дастатак (Эліяс Лёнрат у «Калевале» прадставіў яе млынам), так што лялечнаму фэсту, які прапануе пастаноўкі для ўсіх узростаў, такі назоў пасуе ідэальна. Пэўнай адметнасцю вылучыцца спектакль для дарослых «Вар'ятка» французскага Blick Theatre, што віртуозна злучае прыёмы лялечнага і фізічнага тэатра. Фестываль «SAMPO 2017» працягнецца да 3 верасня.
Да 1 жніўня працягне прымаць п'есы на рускай мове Незалежны міжнародны конкурс сучаснай драматургіі «Зыходная падзея — XXI стагоддзе» (намінацыі «XXI стагоддзе» і «ЖЗЛ, альбо Жыццё знакамітых людзей». Вынікі абвесцяць пры канцы сёлетняга жніўня ў Маскве.

Тэатральны фестываль «Тамперэ», Фінляндыя:
1, 4. «Арктычная істэрыя». Фінскі нацыянальны тэатр. *Фота Sakari Viika/ teatterikesa.fi.*
2. «Пэгі Пікіт бачыць твар Божы». Шведскі тэатр у Хельсінкі. *Фота Cata Portin/ teatterikesa.fi.*
3. «Рамэа і Джульета». Aura of Puppets & TEHDAS Teatteri. *Фота Jussi Virkkumaa/ teatterikesa.fi.*
5. «Дэпартаваныя». Тэатр Любові (Поры, Фінляндыя) і працоўная група Эліны Ізары Алікайнен. *Фота Eeva Meusel/ teatterikesa.fi.*
6. «Вайскоўцы. Маё каханне». Тэатр Рыйхімякі. *Фота Aki Loponen/ teatterikesa.fi.*

Па-за догмамі

«Беларускі тэатр 1920—1930-х: Адабраная памяць» Андрэя Масквіна

Пятро Васючэнка



1.

Андрэй Масквін — даследчык, варшаўскі прафесар, доктар філалагічных навук, шырока вядомы як знаўца славянскіх, у тым ліку і беларускай, літаратур. У коле яго навуковых прыярытэтаў — драматургія і тэатр Беларусі, якія ён шырока папулярызаваў у Еўропе і, вядома, асабліва ў Польшчы, выдаючы зборнікі сучасных беларускіх п'ес, аналізуючы іх. Заглыбленне Андрэя Масквіна ў гісторыю беларускай драматургіі і тэатра на адлегласць амаль стагоддзя — сапраўдная і нечаканая падзея ў беларусістыцы свету. Бо і айчынныя літаратуразнаўцы знаходзяцца ў пошуку пераасэнсавання гэтых драматычных старонак беларускай культурнай гісторыі, шукаюць новых шляхоў яе інтэрпрэтацыі, мусяць пераадольваць некаторыя стэрэатыпы і догмы, назапашаныя за савецкімі часамі дый пазней.

Стэрэатыпы старых уяўленняў сцвярджаюць аб станаўленні рэвалюцыйнага, савецкага ідэалу ў мастацтве, пад знакам якога развівалася беларуская драматургія 1920-х. Як станоўчая разглядалася барацьба супраць беларускага нацыяналізму, што распачалася ў тэатральнай крытыцы, прывяла да славутай тэатральнай дыскусіі ды дасягнула свайго апагею напрыканцы 1920-х.

Пасля вяртання страчаных імёнаў, рэабілітацыі майстроў драматургіі, у тым ліку Уладзіслава Галубка, Еўсцігнея Міровіча, Францішка Аляхновіча, Леапольда Родзевіча, Васіля Шашалевіча ды іншых, узнікла спакуса новага стэрэатыпу — закрэслівання ўсяго, што звязана з савецкасцю, з ідэалагемамі 1920-30-х. Творы пералічаных драматургаў спакваля вярталіся на беларускую сцэну 1990—2000-х, знікалі, а пасля зноў вярталіся. А драматургічны, тэатральны працэс таго часу заставаўся як бы паміж двума полюсамі — недаацэнкі або пераацэнкі.

Трэці стэрэатып, які назіраецца ў стаўленні да беларускай культурнай гісторыі, звязваецца ў маім уяўленні з некаторай паблажлівасцю да апошняй як з'явы вузканацыянальнай, перыферыйнай і назіраецца часам у меркаваннях як замежных, так і айчынных аналітыкаў.

Андрэй Масквін, імкнучыся разабрацца ў сутнасці таго, што адбывалася ў беларускім тэатры паслярэвалюцыйнага часу, не ігнаруе вопыт папярэдніх даследчыкаў. Ён спасылаецца на працы беларускіх савецкіх навукоўцаў, у першую чаргу Уладзіміра Няфёда, Тамары Гаробчанка, высока ацэньвае «Гісторыю беларускага тэатра» ў трох тамах (1983-1987) і не наракае на ідэалагічную залежнасць гэтага выдання, добра разумеючы палітычныя ўмовы стварэння «Гісторыі». Такім чынам, даследчык з Польшчы не дэманструе ўласную перавагу за кошт часу і дыстанцыі, што іншым разам прысутнічае ў ацэнцы мастацтва савецкай эпохі ў работах замежных (і не толькі) даследчыкаў.

Шкада толькі, аўтар не звярнуў належнай увагі на працу Сцяпана Лаўшука «Станаўленне беларускай савецкай драматургіі (20 — пачатак 30-х гг.)» (Мн., 1984), дзе літаратурныя і тэатральныя рэаліі аналізуюцца памяркоўна, удумліва, з разуменнем духу эпохі і вялікае месца надаецца знакамітай тэатральнай дыскусіі 1920-х.

Даследчык абраў шлях падрабязнага і аб'ектыўнага аднаўлення працэсаў, што адбываліся ў беларускай драматургіі і на сцэне ў 1920-я. Ён паставіў перад сабой тры няпростыя задачы: аналіз дзейнасці трох вядучых на той час тэатраў — БДТ-1, БДТ-2 і тэатральнай трупы Уладзіслава Галубка; рэканструкцыя асобных спектакляў на падставе даступных аўтару крыніц; аналіз уздзеяння на драматургію і тэатр з боку ўладаў і магчымасці рэзістансу ва ўмовах жорсткай ідэалагізацыі.

Абапіраецца ў сваім даследаванні Андрэй Масквін не на ўласныя эмоцыі, а на шматстайны, большаю часткай эксклюзіўны дакументальны матэрыял, які складаюць рэжысёрскія экзэмпляры п'ес, ліставанне, дзённікавыя запісы, крытычныя публікацыі ў прэсе, фотаздымкі і гэтак далей. З цяжкасцю ўяўляю, як навуковец з замежжа здолеў асвоіць шматлікія дакументальныя крыніцы, але тысяча з лішкам спасылак — сведчанне карпатлівай бібліятэчнай, архіўнай працы, грунт, на якім будуюцца аўтарскія назіранні і высновы.

Спецыяліст, знаёмы з гісторыяй беларускага тэатра, лёгка расшыфруе не толькі абрэвіятуры БДТ-1, БДТ-2, але і шматлікія іншыя, якімі перанасычаны тэкст манаграфіі. Што ж, такая ўжо лексіка была часу перамен, калі з'яўляліся наватворы, скарачэнні і абрэвіятуры. Каб чытач не заблукаў у лабірынтах абрэвіятур, аўтар старанна іх расшыфроўвае: БАНТ — Беларускі акадэмічны нацыянальны тэатр, ТПБМ — Таварыства працаўнікоў беларускага мастацтва, ТБДіК-1 — Першае таварыства беларускай драмы і камедыі, БНТ — Беларускі народны тэатр, ТПБМ — Таварыства працаўнікоў беларускага мастацтва і г.д.


2.

1920-я — эра спадзяванняў, свежых памкненняў, пасіянарны ўсплёск беларускасці, калі шматлікія энтузіясты імкнуліся спраўдзіць надзею на нараджэнне паўнавартаснага беларускага тэатра. Андрэй Масквін, адзначыўшы высілкі дабрадзеяў Ігната Буйніцкага, Францішка Аляхновіча, Часлава Родзевіча, Усевалада Фальскага, Фларыяна Ждановіча, дзякуючы якім тэатры ў маладой Беларусі выраслі як грыбы пасля добрага дажджу, вылучае ўсё ж тэатры, што вызначылі тры магістральныя лініі развіцця беларускай драматургіі і сцэны ў першае паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе.

Беларускі першы дзяржаўны тэатр (БДТ-1, які пазней стаў называцца Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатрам імя Янкі Купалы) меў выразную арыентацыю на развіццё падмуркаў нацыянальнага мастацтва. Еўсцігней Міровіч, які прыехаў у Мінск з Санкт-Пецярбурга і ўзначаліў калектыў, выразна адчуў патрэбы беларусаў у стварэнні нацыянальнай драматургіі. У гэтым феномен Еўсцігнея Міровіча: ён хутка ўжыўся ў беларускія рэаліі, гісторыю і фальклор, напісаў на іх падставе п'есы «Машэка», «Кастусь Каліноўскі», «Каваль-ваявода», «Кар'ера таварыша

Брызгаліна», якія, бы калоны, падтрымалі рэпертуар нацыянальнага тэатра. Арыентацыя на традыцыю, класіку — тое, што жывіла тэатр і раней, і сёння.

БДТ-2 (які пачынаўся як студыя ў Маскве, а з гадамі пераехаў у Віцебск і атрымаў статус Беларускага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа) бачыцца даследчыкам як пераважна эксперыментальны, дзе апрабоўваліся набыткі расійскіх рэжысёрскіх школ — Канстанціна Станіслаўскага, Яўгена Вахтангава, Усевалада Мейерхольда, Аляксандра Таірава. Фармаванне трупы адбывалася ў паслярэвалюцыйнай Маскве, у атмасферы авангардызму і нават некаторай багемнасці. Маладыя беларускія акцёры, у іх ліку былі Стэфанія Станюта, Канстанцін Саннікаў, Мікалай Міцкевіч, Павел Малчанаў, пачуваліся ў Маскве як дапытлівыя студыёзусы, без правінцыяльных комплексаў, наведвалі выставы, спектаклі, імпрэзы, кіно, уцягвалі ў сябе шматстайную эстэтычную інфармацыю. Кіраўнікі тэатра Валянцін Смышляеў, а пазней Сяргей Разанаў, маючы ўласныя прыярытэты і густы, дбалі пра нацыянальнае аблічча трупы і ўвялі ў рэпертуар беларускія п'есы — «Цар Максіміліян», «Апраметная» Васіля Шашалевіча, «Каля тэрасы» Міхайлы Грамыкі, «Пінская шляхта» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Хрэстаматыйныя спектаклі паводле замежнай класікі — «Сон у летнюю ноч» Уільяма Шэкспіра, «Эрос і Псыха» Ежы Жулаўскага, «Бакханкі» Арыстафана — таксама гучалі па-беларуску.

Беларускі трэці дзяржаўны тэатр, або, як яго называе Андрэй Масквін, Тэатральная трупа Уладзіслава Галубка, меў рэпутацыю вандроўнага, этнаграфічнага, масавага. Беларус, гэты «Хомка няверны», як слушна заўважыў у артыкуле «Наш тэатр» Максім Гарэцкі, ахвочы да відовішча, любіць, калі яму паказваюць, «прыстаўляюць», і гэтую духоўную прагу тэатр задавальняў, вандруючы па гарадах, мястэчках і вёсках. Бытаванне БДТ-3 нагадвае пра тую асаблівую прастору, якую стварае любы тэатр — ці то ён размешчаны ў культурнай сталіцы, ці то ў калгасным клубе або палацы піянераў. Крэсла, вынесенае на сцэну, — і вось дэкарацыя каралеўскага палаца ў тэатры «Глобус» за часамі Шэкспіра. Беларускія ліцадзеі «прыстаўляюць» у прасторнай сялянскай хаце спектакль «Лодка» — сядаюць адзін за адным на падлозе і ўдаюць веславанне... Падобны тэатральны мінімалізм паўстае і ў апісаннях пастановак трупы Галубка. БДТ-3 можна без перабольшвання назваць тэатрам аднаго драматурга, бо ў ім былі прадстаўлены амаль усе п'есы Уладзіслава Галубка, які імкнуўся запоўніць сабой жанравую прастору драматургіі, пісаў меладрамы, гістарычныя драмы, камедыі, але найбольш самасцвердзіўся, на маю думку, у п'есе "Пісаравы імяніны».

Тэатр скончыўся разам з трагічнай смерцю драматурга.

Цуд тэатра — эфект прысутнасці, магія сцэны — ёсць і вялікай бядой, трагедыяй, можна сказаць, гэтага віду мастацтва. Рукапіс, кніга, скульптура, будынак, палатно — амаль нятленныя. Спектакль можна хіба што запісаць на відэа, але гэта ўжо будзе не тое. Андрэй Масквін выразна адчувае эфемернасць тэатральнага відовішча, але тым не менш наважваецца рэканструяваць найбольш яркія пастаноўкі трох апісаных тэатраў, перанесці чытача ў пачатак былога стагоддзя, проста ў глядзельную залу. Яму дапамагаюць тагачасныя рэцэнзіі, іншыя публікацыі, успаміны, апісанні дэкарацый, тэксты саміх п'ес. Дзеясловы цяперашняга часу, рэплікі персанажаў прыходзяць на дапамогу аўтару, калі ён спрабуе надаць жыццё ценям былых спектакляў: «Паводзіны Матыльды радыкальна змяняюцца пасля самагубства Марыі. Яна пачынае выказваць свае погляды: *"Я, як віхор, уварвалася ў вашу ціш і нарабіла шкоды ў спакойным садзе вашага жыцця... Лёс закінуў мяне сюды, каб смерць магла рабіць сваё жніво... Я — той серп у руках лёсу, якім ён зразае людскія каласы..."* Аднойчы яна падводзіць Сцяпана да акна і гаворыць: "Вось глянь, там вуліца, там з цвёрдых каменняў брук... Мы цяпер высока. Калі кінуцца — напэўна смерць. Адзін момант, адзін скок..."». Гэта з апісання спектакля «Цені» паводле Францішка Аляхновіча.

У гэткай манеры спадар Масквін перадае атмасферу самых розных спектакляў — ад «Тутэйшых» і «Раскіданага гнязда» Янкі Купалы да вытворчых драм Яўгена Рамановіча «Мост» і Рыгора Кобеца «Гута». Яго не раздражняюць і п'есы-агіткі накшталт «На прадвесні» Мікалая Ільінскага. Пэўная нівеліроўка ацэнак прадыктавана, на маю думку, захопленасцю аб'ектам даследавання, бо тэатр, як вышэй казалася, — заўжды тэатр, нават калі дзеянне разыгрываецца ў кабінеце палітасветы.

Таму высновы, якія робіць даследчык адносна развіцця беларускай драматургіі 1920-х, даволі стрыманыя. Найперш Андрэй Масквін звяртае ўвагу на такую з'яву, як «дынаміка і ўнутраная разнастайнасць беларускага тэатра, які будаваўся ад пачатку ў даволі кароткі перыяд». Меркаванне супадае з думкаю айчынных даследчыкаў (Віктар Каваленка) пра паскоранасць у развіцці найноўшай беларускай літаратуры. Проста кажучы, у 1920-я ў беларускай літаратуры, як у Грэцыі, было ўсё: рэалізм, мадэрнізм, футурызм, «маладнякізм», «бурапенізм», аквітызм, парасткі будучага сервільнага мастацтва.

Кансалідуючым чыннікам развіцця нашай культуры за часамі беларусізацыі даследчык бачыць мову. «Беларуская мова, якую магла пачуць са сцэны ў тыя часы публіка ў розных кутках рэспублікі, акурат фармавалася на яе вачах».

«Трэцяй не менш істотнай з'явай быў уплыў знешняга акружэння тэатра ў выглядзе ідэалогіі і культурнай палітыкі». Змест даследавання Андрэя Масквіна даводзіць, што сапраўднае мастацтва развіваецца не дзякуючы ідэалогіі, а праз свае іманентныя законы.

«Чацвёртай з'явай, якую варта разглядаць перадусім у нацыянальнай перспектыве, было часткова знізу, а часткова зверху ініцыянаванае прадпрыемства ў выглядзе стварэння чыста беларускай, этнацэнтрычна арыентаванай драматургіі, якая культывуе беларускасць найперш у выглядзе народнага фальклору і народнай міфалогіі». Трэба дадаць, што беларуская п'еса на той час выходзіла з межаў этнаграфічнай абмежаванасці і прэтэндавала на заваяванне еўрапейскай тэатральнай прасторы. Сведчаннем таму можа паслужыць адзначаны Андрэем Масквіным факт вылучэння п'есы Васіля Шашалевіча «Апраметная» для паказу ў Парыжы.

Развітваючыся з манаграфіяй Андрэя Масквіна, я шкадую, што даследаванне, насычанае эксклюзіўнымі фактагалічнымі і дакументальнымі звесткамі, не мае алфавітнага паказальніка імёнаў і найменняў твораў, што было б да твару такому грунтоўнаму, аўтарытэтнаму выданню. І нумарацыя старонак у "Змесце" не супадае з рэальным зместам.

У чытача можа ўзнікнуць пытанне наконт назвы: «Беларускі тэатр 1920—1930-х». Пра ліхія трыццатыя манаграфія амаль не распавядае. Ёсць толькі ўрэзкі: сціслыя біяграфічныя звесткі пра драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, звязаных з тэатрам людзей, якія скончылі ў гады рэпрэсій свой жыццёвы шлях. Асабліва крывавым стаўся 1937 год, які забраў жыцці Антона Баліцкага, Фларыяна Ждановіча, Уладзіслава Галубка, Алеся Дудара, Міхася Зарэцкага, Антона Ждановіча, Міхаіла Рафальскага, Алеся Ляжневіча, Васіля Сташэўскага... Гэты мартыралог наводзіць на думку пра тое, што беларускі тэатр, нягледзячы на страты, выжыў і жыве, і памяць пра яго мінуўшчыну ніхто не здатны адабраць.

1. Вокладка кнігі Андрэя Масквіна «Беларускі тэатр 1920—1930-х: Адабраная памяць».
2. Уладзіслаў Галубок.

Формула дзіцячага спектакля

Сучасная драматургія для дзяцей

Анатоль Трафімчык

Тэатр пачынаецца з вешалкі. Спектакль — з п'есы, з літаратурнага твора. Менавіта драматургія як род літаратуры з'яўляецца першым этапам кожнай сцэнічнай пастаноўкі. Безумоўна, эстэтычны аналіз спектакля з гэтай прычыны ў ідэале павінен пачынацца з разгляду якраз п'есы як мастацкага тэксту. Нельга дапускаць спарадычнага, бессістэмнага адбору п'ес для сцэны. Зразумела, маніторынг глядацкіх запатрабаванняў — галоўны шлях. Галоўны. Але ён не павінен быць адзіным. Таму што глядацкія запатрабаванні далёка не заўсёды скіраваныя на высокую эстэтыку. Масы спакон вякоў прагнуць забаўляльных, не абавязкова высокаэстэтычных відовішчаў. Адпаведна, масы неабходна і дацягваць, падштурхоўваць да высокага мастацтва.

У такім святле не менш важным выступае адбор матэрыялаў для пастановак праз шырокае і глыбокае вывучэнне сцэнічных тэкстаў. Вызначэнне лепшай часткі драматургіі ў суаднясенні з вынікамі маніторынгу глядацкіх інтэнцый павінна легчы ў аснову селекцыі п'ес. Адсюль выводзіцца формула: лепшая п'еса + зацікаўленне гледачоў = спектакль.

Формула, аднак, патрабуе канкрэтызацыі і дэталізацыі. У першую чаргу па напрамках яе прымянення. Гэта варта рабіць, каб не было перакосу ў нейкі адзін пэўны бок, каб захоўваўся баланс у кожным з азначаных далей кірункаў.

1. Жанрава-праблемна-тэматычны. На сцэне павінна быць прадстаўленасць шырокага спектра драматургічных жанраў. За класічнымі формамі нельга забываць і пра эксперыментатарскія спробы. У сілу шматграннага, шматслойнага чалавечага жыцця неабходна ўздымаць тэмы і праблемы з розных узроўняў, не зацыкліваючыся на вузкаінтымных момантах ці, наадварот, на тэмах і праблемах глабальнага маштабу.

2. Гістарычны. На сцэне павінна быць ураўнаважанасць паміж класікай і сучаснай драматургіяй. Гледачу трэба рэпрэзентаваць і творы, што сталі камертонам сапраўднага мастацтва, арыенцірам для наступных пакаленняў, глебай для ўсёй драматургічна-тэатральнай культуры, і творы, якім сцвярджацца яшчэ даводзіцца, патрэбна адкрываць новыя імёны.

3. Геаграфічны. Абмежаванасць п'есамі толькі беларускіх, ці толькі расійскіх, ці адно замежных аўтараў была б шкоднай. Наўрад ці гледачы самых розных узроставых і сацыяльных катэгорый адмовіліся б ад знаёмства з драматургіяй не толькі айчыннай, але і блізкага і далёкага замежжа. Лепшыя тэксты сусветнай цывілізацыі (асабліва навінкі) павінны прысутнічаць на беларускай сцэне. Нацыянальная драматургія выступае стрыжнем беларускага тэатральнага мастацтва, якое, тым не менш, нельга адмяжоўваць ад вартых здабыткаў іншых народаў.

4. Узроставы. Сёння некаторыя заўважаюць рэпертуарную і перадусім тэатральную беднасць для падрастаючага пакалення. Таму ўзроставая дыферэнцыяцыя дапамагла б скарэктаваць актуальныя хібы і ў далейшым лепей адпавядаць кан'юнктуры. Гледача можна падзяліць на тры групы: 1) дарослы ўзрост,



1.

2) юнацкі, 3) дзіцячы (да 14 гадоў), які таксама мае асаблівасці на розных этапах.
5. Сацыяльны. З аднаго боку, можна выдзеліць творы элітнага, інтэлектуальнага кірунку — для гледача падрыхтаванага, гледача-гуманітарыя (ці з (сама)адукацыі, ці па духу). З іншага — творы для гледача масавага (але не ў сэнсе нізкім, бульварным, а ў сэнсе даступнасці масам твораў высокага мастацтва без асаблівай падрыхтоўкі). Прычым варта ўлічваць і спецыфіку масавага гледача, які можа мець па жыцці ўхіл, умоўна і спрошчана кажучы, пралетарскі, ці сялянскі, або інтэлігенцкі.
Гэтыя пазіцыі павінны быць узаемазвязаны. Паміж імі трэба вытрымліваць, як ужо было сказана, баланс. Перакос па адным з пунктаў — гэта абмежаванне і мастацтва, і гледачоў, а адпаведна — усёй культуры. Скажам, геаграфічны перакос проста небяспечны ўвогуле для дзяржаўнай дактрыны. Таму нельга пускаць адбор п'ес на самацёк. Праўда, у любы час будуць узнікаць пэўныя моды (на тэмы ці формы). Ім варта аддаваць належную даніну. Але ж — не ініцыятыву ў развіцці драматургіі! Інакш атрымаецца своеасаблівы броўнаўскі рух. Цэнтралізаваная карэкціроўка на ўзроўні рэкамендацыйным прынясе не толькі карысць, але і плён для ўсіх бакоў, аб'ектаў і суб'ектаў тэатральнага працэсу ў прыватнасці і культурнага ў цэлым.
Творчасць для дзяцей вельмі складаная, гэта сінкрэтычны від мастацтва ў першую чаргу. Да такіх адносіцца і драматургія. Тым не менш за апошнюю чвэрць стагоддзя ў Беларусі з'явілася не меней дзвюх соцень п'ес дзясяткаў аўтараў. Такія колькасныя паказчыкі, несумненна, маюць у сабе і якасны стрыжань.
Найперш варта сказаць пра плён у фармаце казачнай п'есы. Разняволеныя падыходы да яе стварэння абумовілі выхад у свет разнастайных работ — ад традыцыйных інсцэніровак да арыгінальных твораў, ускладненых псіхалагізмам.
Часцей за ўсё аўтары звяртаюцца да пераносу ў драматургію ўсё тых жа фальклорных казак. Досвед паказвае, што крэатыўны падыход ідзе толькі на карысць такому сцэнічнаму асэнсаванню прозы, вобразы якой у выпадку просталінейнага капіравання могуць пацярпець у эстэтычным плане. Драматургія патрабуе акрэслівання характараў іншымі сродкамі, без каторых не дасі рады і ў інсцэніроўцы, інакш не адбудзецца паўнавартаснай перадачы канфлікту.


2.

Больш аўтарскай крэатыўнасці прысутнічае ў п'есах, напісаных «па матывах» (галоўным чынам фальклорных тэкстаў, нярэдка літаратурных і нават біблейскіх). Назіраецца знешне парадаксальна-амбівалентная тэндэнцыя ў стварэнні характараў дзеючых асоб п'ес-казак па матывах народнай спадчыны: з аднаго боку, яны захоўваюць сутнасць вобразаў і іх палярызацыю, у выніку якой адбываецца канфлікт, а з іншага — у многіх выпадках выяўляецца імкненне да мадыфікацыі партрэтаў дзейных асоб, абумоўленае як індывідуальнасцю творчай манеры аўтара, так і актуальнай рэчаіснасцю, а таксама ў пэўнай ступені асаблівасцямі развіцця мастацтва ў цэлым. Напісанне п'ес па матывах народных казак прадвызначае тыповасць канфліктаў і архетыповасць характараў, але і дае свабоду выяўлення ў развіцці калізій і стварэнні вобразаў («Прыгоды Міхея і Марціна» Уладзіміра Граўцова, «Хведар Набілкін — беларускі касінер» Пятра Васючэнкі ды інш.).


3.


4.

Адна з такіх характэрных казак — «Дудка-самагудка» Зінаіды Дудзюк. Зло ўвасабляюць сваявольны, дэспатычны Пан і хціві Разбойнік. Ім супрацьстаіць кемлівы, мужны і добры Кастусь — тыпаж народнага героя-збаўцы. Эпізадычная, але канцэптуальная роля адведзена міфалагічнаму Белуну, лясному дзядку, які дорыць герою чароўны сродак для сацыяльнага збавення — дудку-самагудку, а таксама амбівалентнаму з-за свайго прагматызму селяніну Кандрату. Персанажы ў сваіх агульных рысах нібыта знаёмыя чытачу. Аднак Зінаіда Дудзюк надае ім і дудцы як мастацкаму канцэпту элементы індывідуалізацыі: Бялун неўзабаве паўстае глыбакадумным філосафам, Разбойнік, у якога не атрымалася заваладаць светам, ператвараецца ў Падпанка, а дудка пакліканая служыць толькі добрым справам, інакш яе гаспадара чакае пакаранне.
Сучаснай літаратурнай п'есе-казцы ўласцівыя і тэматычная шырыня, і распрацоўкі вобразных сістэм. Характары паўстаюць моцныя, жывыя, рэльефныя. Таму дзейства ў большасці п'ес адбываецца натуральна і пераканальна. Аўтары перманентна ўзба-

гачаюць арсенал мастацкіх прыёмаў, каб актуалізаваць свой твор і герояў у ім. Напрыклад, Сяргей Кавалёў не пазбягае рызыкі і насычае «Пацалунак ночы» псіхалагізмам. Але насычанасць дасягаецца не за кошт ускладненасці характараў, што непрымальна для адрасаванага дзіцячай аўдыторыі тэксту, а дзякуючы іх зразумелай кантраснасці, менавіта гэта і прыводзіць да канфліктнай напружанасці. Змрочнасць драматургічнай палітры твора падобная да тонаў п'есы Максіма Клімковіча і Міраслава Шайбака па матывах дзіцячага фальклору «У чорным-чорным горадзе». Але ў апошняй змрочны фон апынаецца ўрэшце фантомным, спароджаным дзіцячымі страхамі і знікае, як ранішні туман. У Сяргея Кавалёва ж ён застаецца маральным, кантаўскім імператывам, у кантэксце якога персанажы-людзі выступаюць эвентуальным, але не заўсёды станоўчым прыкладам жыццядзейнасці. Высновай гучыць голас памерлага клоўна Клаўса: «Кожны з нас аднойчы трапляе ў сітуацыю, калі трэба выбіраць: ратаваць жыццё іншага чалавека ці сваю ўласную скуру. Найчасцей мы проста не паспяваем зрабіць належнага выбару. А потым да смерці пакутуем і просім у Бога толькі аднаго: каб сітуацыя паўтарылася, і тады...»

Знайшла адбітак у дзіцячай драматургіі і эпоха постмадэрну. Адзін з яскравых прыкладаў — творчасць загадчыка літчасткі Брэсцкага лялечнага тэатра Ігара Сідарука. Драматург удала ўпісаўся ў трэнд: адштурхнуўшыся ад фальклорных традыцый (п'есы «Кветкі пад ліўнем», «Прыгоды Люстрынкі, або Ваша несусветнае зладзейства!..», «Салдат і Смерць»), творча апрацаваўшы матэрыялы з Бібліі («Меч анёла», «Свята Раство радасць прынясло») і айчынных класікаў («Юнак і Вядзьмар»), прыйшоў да нестандартнага мастацкага рашэння, падказанага сучаснымі рэаліямі ў плане як зместу, так і формы («Віртуальнае зубраня»). А ў «камічных падзеях» «Кірмашовага балагану» Сідарук па-постмадэрнісцку прадставіў адразу дзве казкі: «Пра калабка» і «Пра бычка — смалянога бачка». Аўтар па-новаму знаёміць нас з нібыта вядомымі персанажамі. Але вобразы атрымаліся настолькі арыгінальнымі, што ні яны, ні разгортванне падзей не выглядаюць скапіяванымі, а наадварот, уражваюць сваёй свежасцю і навізной.

Несумненна, як і ўсё мастацтва, п'есы для дзяцей у пэўнай ступені залежныя ад перамен у сацыяльным кантэксце (больш, чым дзіцячыя вершы і проза). Гэта звязана з тэатральным працэсам: тэатр, як прынята казаць, — свайго роду кафедра, а з яе павінна гучаць актуальная інфармацыя. Асабліва гэта было прыкметна ў 1990-я. Менавіта тады загучала шмат новых імён: акрамя названых, адзначым Людмілу Рублеўскую, Уладзіміра Сіўчыкава, Алеся Якімовіча... Хоць і старыя здабыткі нашай казачнай драматургіі не дэактуалізаваліся (казка ў прынцыпе як жанр не старэе), паўстала патрэба гаварыць з рэцыпіентам на мове, наближанай паняційным апаратам і праблемным полем да сучасніка. Таму многія аўтары будуюць свае казачныя п'есы на знаёмым з цяперашняга жыцця падрастаючага пакалення матэрыяле. Так, Раіса Баравікова ўдала сумясціла рэчаісную рэальнасць з віртуальнай («Шкляныя горы, альбо Праграміст Чароўнай даліны»). Падзеі гісторыі і сучаснасці цесна перапляліся ў пасіянарных п'есах Сержука Вітушкі, які нечакана раскрыўся як драматург напрыканцы свайго жыцця. Вострыя экалагічныя праблемы спарадзілі шэраг адпаведных п'ес: Георгія Марчука «Начныя прыгоды Паўліка», Міколы Арахоўскага «Калі дракон прачнуўся», Галіны Каржанеўскай «Чарнабог» і інш. Разам з тым вобразы многіх прыгодніцкіх п'ес створаны на міфалагічна-гістарычным матэрыяле. Яркі прыклад — «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» Пятра Васючэнкі і Сяргея Кавалёва. Назіраецца таксама прадукаванне так званай рыцарскай п'есы з ідэаламі і высокімі кодэксамі рыцарства. Відавочна, існуе запатрабаванасць у навагодняй п'есе.


5.

У цэлым тэматычнае кола дзіцячай драматургіі на цяперашнім этапе вельмі шырокае. Думаецца, яно адпавядае надзённасці. У той жа час пры заўважнай мадэрнізацыі сённяшніх п'ес захоўваюцца традыцыйныя творчыя падыходы, перадусім у аксіялогіі і маралі. Што застаецца нязменным і ў сучаснай казцы, дык гэта вастрыня сутыкнення прадстаўнікоў антаганістычных сіл. Яна дазваляе аўтарам належным чынам раскрыць характары герояў, захоўваючы пры гэтым іх тыповыя рысы і адначасна індывідуалізуючы іх.

Пры ўсім сказаным нельга прызнаць працэс развіцця драматургіі для дзяцей у нашай краіне задавальняючым патрэбы — як у мастацкім, так і выхаваўчым плане. Першае, на што хацелася б звярнуць увагу, — перакос на карысць казачнага фармату. Рэалістычную п'есу для дзяцей драматургі чамусьці абыходзяць. Праблемы сучасных рэалій спрабуюць вырашыць у п'есах для падрастаючага пакалення не так шмат аўтараў (Георгій Марчук, Андрэй Федарэнка, Васіль Ткачоў). Зінаіда Дудзюк уздымае найбольш далікатную тэму — стасункаў паміж хлопцам і дзяўчынай («Люба ў шлюбе»).

Тым не менш рэалістычныя п'есы для дзяцей не заўсёды ўдалыя з мастацкага гледзішча. Напрыклад, Ала Саскавец у сваёй аднаактоўцы «Старэйшы брат» закранае сур'ёзную тэму — збядненне часткі грамадства, якое адбіваецца на дзіцячай долі. Аднак аўтарка, відаць, патрапіла пад уплыў памылковага меркавання, што ў дзіцячай літаратуры не патрэбна завастраць канфліктнасць. Праблему адсутнасці мінімальнага дабрабыту яна вырашае спрошчана: праз газетную абвестку старэйшага брата недзе ў горадзе добрыя людзі даведваюцца пра сітуацыю ды вырашаюць дапамагаць. Іначай, як рэцыдывам тэорыі бесканфліктнасці, п'есу і не назавеш. Яе аналіз паказвае, што пры той сістэме вобразаў нейкага канфлікту і не магло быць: супярэчнасці няма, бо ледзь не адна думка пра пераадоленне жыццёвых перашкодаў паляпшае становішча асірацелых дзяцей. А абставіны дзеяння ў драматур-


6.

гічным творы не могуць заставацца толькі знешнімі ў дачыненні да характару. Атрымалася тое, ад чаго перасцерагалі яшчэ савецкія крытыкі: «Здесь не может быть преуменьшения тех трудностей, которые могут встретиться на жизненном пути, — нужно готовиться к их преодолению. <...> В детской пьесе, как и в любой другой обязательна острота и актуальность проблематики, смелость правдивых открытий жизненных коллизий, а не обездушенная иллюстрация к ним» (Ісак Любінскі, «Нарысы савецкай драматургіі для дзяцей»). Да таго ж «конфликт по самой своей природе требует определенности характера, поступки и речи должны выражать достаточно ясно направленность воли и страсти героя» (Аляксандр Анікст, «Гісторыя вучэнняў аб драме: тэорыя драмы ад Гегеля да Маркса»).

Значна вышэйшым мастацкім узроўнем характарызуюцца рэалістычныя п'есы, адрасаваныя падлеткам і юнацтву. Тэмы там даволі сур'ёзныя, характары псіхалагічна складаныя, заглыбленыя, што хоцькі-няхоцькі вымушае задумацца, падштурхоўвае да фармавання асабістай пазіцыі (тут адзначым творы Георгія Марчука «Каханне маё нешчаслівае», Анатоля Дзялендзіка «Восы», Аляксея Дударава «Кім»).

Асобна стаіць камедыя характараў на тэму студэнцкага жыцця «Старажытны перыяд, або Гісторыя і каханне» Ягора Конева, якую з поўным правам можна назваць маладзёжнай п'есай. Алёна не можа здаць экзамен па гісторыі і выкарыстоўвае ўсю сваю абаяльнасць: не скупіцца на кампліменты на адрас выкладчыка (каб той прыняў іспыт на станоўчую адзнаку), а аднакурсніку-выдатніку Раману, закаханаму ў яе, абяцае свае прыязныя адносіны. У галаве Алёны думкі зусім не пра гісторыю, а пра сардэчныя перажыванні. Менавіта праз іх прызму яна засвойвае і матэрыял па гісторыі, які для яе «разжоўвае» Раман. На экзамене дзяўчына распавядае пра час мінулы з дапамогай сучасных катэгорый і паняццяў. У суме гэта стварае высокую ступень камедыйнасці, прычым не прымітыўнай, а глыбокай, інтэлектуальнай. Канфлікт у дадзеным выпадку будуецца не на аснове сутыкнення характараў, а ў выніку перакуленасці з ног на галаву Алёнінай інтэрпрэтацыі сярэдневечнай гісторыі Беларусі і травесціравання матэрыялу. Можна сказаць, што Алёна — гэта зборны вобраз тых, хто дапускаюць падобны падыход да навучання. Такім чынам, каб разумець гумар п'есы, патрэбна быць абазнаным хоць бы ў асноўных рысах нашага мінулага, а ўлічваючы яшчэ і моманты філалагічнай алюзійнасці — то і ў беларускай літаратуры.

Азначаны перакос таксама сведчыць пра тое, што мала хто з драматургаў арыентуецца на падлеткава-юнацкі ўзрост. Звычайна пад дзецьмі разумеюць малодшых школьнікаў. У выніку неахопленай аказваецца ладная ўзроставая катэгорыя. Пры ўсім пры тым, як даводзяць навукоўцы, найлепшае, найбольш адэкватнае ўспрыманне драматургіі (асабліва як роду літаратурнага) пачынаецца прыкладна з 14 гадоў.

Але самы сур'ёзны недахоп заключаецца ва ўзаемасувязях драматургіі і тэатра. Нават беглы агляд афіш сведчыць: на айчынныя сцэны трапляюць адзінкавыя творы беларускіх пісьменнікаў, перадусім сучасных, для дзяцей. Няма не тое што сістэмы, з боку рэжысёраў і загадчыкаў літаратурных частак, як ускосна адлюстроўваюць анонсы, адсутнічае элементарнае назіранне за з'яўленнем п'ес, не кажучы пра мэтанакіраванае адсочванне лепшых.

Калі азначаныя прагалы стануць выпраўляцца, можна будзе з аптымізмам глядзець на перспектывы далейшага развіцця беларускай драматургіі для дзяцей.

1, 5, 6. «Пацалунак ночы» Сяргея Кавалёва. Сцэны са спектакля. Беларускі тэатр юнага гледача.

Фота з архіва тэатра.

2-4. «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» Пятра Васючэнкі і Сяргея Кавалёва. Сцэны са спектакля. Магілёўскі абласны тэатр лялек.

Фота Ігара Багамазава.

Тэрыторыя свабоднага выказвання

II Конкурс-фестываль сучаснай беларускай драматургіі «WriteBox»

Крысціна Смольская

Паміж чыткай і спектаклем

У «Пецярбургскім тэатральным часопісе» прыведзены фрагмент з ліставання тэатразнаўцаў з характэрнай назвай «Паміж чыткай і спектаклем»:

«*Соня — да Машы.* Пачакай, Маша, але чаму ты называеш "Накцюрн" Ваўкастрэлава чыткай? Я не згодная, думаю, гэта ўжо спектакль. Тут ёсць праца з прасторай, у прыватнасці святлом: сафіт падчас чытання згасае, і застаецца толькі твар Дзмітрыя Ваўкастрэлава, асветлены блакітнаватым святлом айпада. Акрамя таго, ён стварыў моўны партрэт свайго персанажа — ён ледзь шапоча, кажа, часам з'ядаючы канчаткі...

Маша — да Соні. Соня, пагаджуся, але з невялікай папраўкай. Для рэжысёра чытка не прыём і не рэпетыцыйная фаза, а "чысты" тэатральны жанр. А калі гэта жанр, чаму б яму не быць спектаклем?»

Маўляў, ад чыткі да спектакля адзін крок. Традыцыя тэатралізаванага чытання п'ес зарадзілася на знакамітым фестывалі ў Авіньёне і паступова зрабілася абавязковай прыналежнасцю заходняга тэатральнага жыцця. Чытка прадугледжвае не пасіўнае «спажыванне» твора, а разважанне і рэфлексію гледача. Праўда, у беларускай тэатральнай прасторы яна, хутчэй, з'яўляецца спосабам прадстаўлення новых п'ес — як глядацкай аўдыторыі, так і прафесіяналам, каб тыя маглі ўпадабаць творы для пастановўкі. Важным складнікам такога прадстаўлення з'яўляецца абмеркаванне. Чытка акцэнтуе ўвагу на падзеі, ператварае наўпроставы дыялог з гледачом з постфактуму ў складнік мастацкай практыкі тэатра.

II Конкурс-фестываль сучаснай беларускай драматургіі «WriteBox» ужо другі год запар пацвярджае сваю важную функцыю — увядзенне новых п'ес у тэатральную прастору і садзейнічанне адкрытаму дыялогу з гледачамі. Дырэктарка «WriteBox» Вікторыя Белякова заўважае: «Фестываль як рынак п'ес пакуль не працуе з той сілай, з якой гэтага хацелася б. Магчыма, гэта пытанне часу, верагодна, зацікаўленасці і патрэбы. Паводле фармату хочацца ісці ў бок гледача. Я перакананая: чытка можа быць не менш цікавай, чым гатовы спектакль. Акрамя таго, у такім фармаце ўзнікае адчуванне датычнасці да таго, што адбываецца. Пытанне ў тым, што такі фармат не вельмі растыражаваны, і збянтэжанасць неазнаёмленага чалавека цалкам зразумелая, але з гэтым можна і цікава працаваць».

Гледачоў прыцягвае перш за ўсё магчымасць на свае вочы назіраць цуд нараджэння спектакля, даведацца, як гэта робіцца, убачыць артыстаў у нефармальнай абстаноўцы. Бо непераадольная сцяна між залай і сцэнай, непазбежная ў традыцыйных пастаноўках, тут адсутнічае. Асаблівы шарм такім прадстаўленням надае прысутнасць драматурга, магчымасць задаць пытанні, пагаварыць з артыстамі, прыняць удзел у абмеркаванні ўбачанага.

Што выяўляецца падчас такіх мерапрыемстваў? Самае галоўнае: наколькі глядач мае патрэбу ў сучаснай п'есе, у пазнаванні самога сябе. Не Гамлета, не караля Ліра, не Афелію, а менавіта сябе. Калі глядач атаясамлівае сябе з героямі на сцэне, тэатр робіцца месцам, дзе вядзецца адкрытая, часам балючая дыскусія пра сучасна-



га чалавека. Удзел у чытцы стае сродкам выказвання сваёй сацыяльнай пазіцыі і спосабам крытычнага даследавання сучаснасці. Разам з тым малады драматург мае змогу выпрабаваць напісанае, атрымаць зваротную сувязь.

Хто яны — сучасныя героі?

Каштоўнасць бальшыні фестывальных п'ес у тым, што аўтары тым ці іншым спосабам вядуць гаворку пра сучаснага чалавека. Дэкларуюцца тры галоўныя законы напісання: «я», «тут», «цяпер». Малады герой п'есы «Маскаў Дрымін» Віталя Каралёва, рыхтык як знакамітыя чэхаўскія персанажы, марыць з'ехаць у Маскву. У беларускай рэальнасці ён не адчувае сваёй запатрабаванасці. Такую самую мэту перад сабой ставіць і Сяргей — герой п'есы «З вучэльні» Андрэя Іванова. Малады выкладчык філасофіі паўсюль бачыць толькі шэрасць, дрэнчыцца і перапытвае, каму ён «тут са сваёй філасофіяй патрэбны? ні зарабіць, ні чалавекам стаць». Яго сябра, хіпстар Славік, нягледзячы на добрую матэрыяльную забяспечанасць, адчувае пустэчу і нуду, яму «нічога не хочацца, нічога не торкае». У гэтым стане героі здзяйсняюць трагічныя ўчынкі. П'еса напісана вельмі жывой мовай, памінанне Зыбіцкай, Талбухіна, барбершопа робіць яе пазнавальнай, гумар дадае вітальнасці. Герой п'есы «Ляцелі арэлі» Канстанціна Сцешыка хаваецца ва ўспамінах мінулага, бо ніяк не можа вырвацца з замкнёнага кола, пераадолець інфантыльнасць і справіцца з крызісам сярэдняга ўзросту. Гэткіх персанажаў можна сустрэць на вуліцы, яны жывуць побач з намі. П'есы даюць магчымасць лепш зразумець навакольную рэальнасць і чалавека.

Кульмінацыйным тэкстам фестывалю зрабіўся «Лабрум» Максіма Дасько, напісаны ў форме дзённіка. Дзеянне адбываецца ў будучыні. Галоўны герой, журналіст з Берліна Крыстаф, вяртаецца ў краіну свайго дзяцінства, што раней насіла назву «Беларусь», а цяпер з'яўляецца акупаванай тэрыторыяй, своеасаблівым турэмным лагерам. Жыхары дзеляцца на нармальных і «вырадкаў», якіх прывезлі сюды выключна для працы. Паўсюль рудыя туманы, іх можна трываць толькі спажываючы алкаголь, няма інтэрнэту і сучасных тэхналогій, жывых дрэваў. Герой сустракае старых і новых знаёмых, жанчыну і вырашае добраахвотна застацца ў Лабруме назаўсёды. У вір беспрабуднай рэчаіснасці яго зацягвае генетычная памяць.

Мінулае vs. сучаснае

Асобна стаяць п'есы «Юдзіф» Сяргея Кавалёва, «Несмяротны полк» Аляксандра Бугрова і «Сонечны круг» Цімафея Ільеўскага.

«Юдзіф» — працяг герменеўтычнага праекта, дзе з персанажамі і сюжэтамі літаратурнай спадчыны аўтар стварае новую арыгінальную гісторыю, сэнсы і асацыяцыі. У цэнтры ўвагі — жыццё яўрэйкі, яна выратавала свой горад ад асірыйцаў, адрэзаўшы галаву іх галоўнакамандуючаму Алаферну. У п'есе дзейнічаюць Юдзіф і Галава, якія разам ужо шмат стагоддзяў. Яны згадваюць даўнія падзеі, і высвятляецца, што гэта гісторыя вялікага кахання і ахвяры. Героі асацыятыўна нагадваюць сучасную сямейную пару «ў гадах».

«Несмяротны полк» уяўляе з сябе рэфлексію на тэму вайны. Аповед пра маладых людзей, якія трапляюць на баявое заданне і паміраюць, вядзецца вельмі дасканальна і дакладна, з ужываннем элементаў містыцызму.

«Сонечны круг» адсылае да савецкіх часоў (дзяцінства героя выпала на 1960-я) і з пэўным гумарам выкрывае савецкія рэаліі: напрыклад, школьных настаўнікаў, якія заклікаюць любіць Леніна, пагражаюць Сталіным («Сталіна на вас няма!»), здзекуюцца з твораў Батычэлі і Тыцыяна... Уздзеянне абмежаванай савецкай свядомасці — адна з прычын нашай цяперашняй рэальнасці. Савецкія ідэалы перакінуліся вялікай і моцнай ілюзіяй. Здаецца, яе страту мы перажываем да сёння.

P.S.

Новая п'еса мусіць уваходзіць у рэпертуар сучасных тэатраў, і ў сувязі з гэтым хочацца згадаць досвед расійскіх калег. Тамтэйшыя драматургі ў сваіх пошуках апрэзджвалі практыкаў сцэны і ўжо тым больш не супадалі з патэнцыялам глядацкага ўспрымання. Новая п'еса не ўпісвалася ў працу расійскіх тэатраў (за рэдкім выключэннем), не абуджала рэжысёрскай цікавасці. Гэта выклікала своеасаблівую рэакцыю драматургаў: яны пачалі арганізоўваць тэатры, чыя афіша цалкам будуецца на сучаснай п'есе і выхоўвае новага гледача.

Фота Ігара Чышчэні.



Сэнс, знойдзены ў бессэнсоўнасці

«Войцэк» Георга Бюхнера на Камернай сцэне Купалаўскага

Святлана Курганава

...Працяглы час вы ўзіраецеся ў тое, як герой спектакля пераносіць з месца на месца вялікіх зайцоў. Першы заяц не выклікае ў вас пытанняў. Другі таксама. Як, зрэшты, і трэці. Чацвёрты правакуе на невялікае раздражненне, пяты — на нервовы смех. Шостага — апошняга — вы сустракаеце ўжо з палёгкаю. Гэта можа нешта значыць, а можа не значыць анічога.

Адмыслова для Купалаўскага тэатра «Войцэка» перакладала Ірына Герасімовіч, а свет эксперыментальнага вар'яцтва на Камернай сцэне (ідэальнай пляцоўцы для падобных пастановак) стварaў адметны беларускі рэжысёр Юра Дзівакоў, вядомы эксцэнтрычнымі работамі — «Oratorium», «Я не размаўляю па-шведску» (Laboratory Figures Oscar Schlemmer) — і ўдзелам у іх (Гамлет у аднайменным спектаклі Ігара Казакова). Дзівакоў выбірае нестандартныя падыходы, выкарыстоўвае немалы культурны багаж і, гуляючы з гледачамі, не баіцца, што яго не зразумеюць. Ён адначасова «для ўсіх» і «не для ўсіх», а гэта выклікае супярэчлівыя меркаванні пра ягоную творчасць.

П'еса «Войцэк» Георга Бюхнера, чыёй падставай зрабілася рэальная гісторыя (на пачатку мінулага стагоддзя пра яе шмат пісалі ў газетах: жаўнер Войцэк з рэўнасці забіў каханую, яго судзілі і публічна пакаралі смерцю, адсекшы галаву), засталася няскончанай. І ў цэнтры сцэнічнай пляцоўкі, за шкляной вітрынай круціцца яркі чэрап (мастачка-пастаноўшчыца — Таццяна Дзівакова). У гэтым толькі эпатаж ці праекцыя таго, што будзе з кожным персанажам?

Спектакль можна назваць шоу — вонкава гламурным, але насамрэч трагічным. Шоу, якое самаагаляецца, тхне архаічнасцю хрысціянскіх матываў і дзіўным чынам перакідаецца сучаснасцю. Гэта тэатральны трэш, які можа значыць шмат, а можа не значыць анічога. «Войцэк» Дзівакова — гэта сэнс, знойдзены ў бессэнсоўнасці.

На пачатку ўсё так вабна і легкадумна блішчыць, ззяе, свеціцца... А чаго варты фіялетавы гарнітур доктара-трыкстара! У выкананні Міхаіла Зуя і Андрэя Дробыша ён не моцны і не слабы, не свой і не супернік — каментатар, пабочны назіральнік, спрытняк. Гледзячы на такога, і Войцэк лёгка накідвае пільчак з бліскаўкамі, ці не літаральна ператвараючыся ў шоўмэна свайго жыцця. А калі героі здымаюць апранахі — бліскучы пільчак, футра, — ці застаецца ім хоць штосьці ад вонкавай эфектнасці? Недапісаная драма Бюхнера і ў пастаноўцы Дзівакова завершанасці не набыла, праўда, парадак фрагментаў у рэжысёра адрозніваецца. Кожнаму ён прысвойвае парадкавы нумар і адлюстроўвае яго на экране разам з імёнамі персанажаў, часам — з гіфкамі і малюнкамі. Фрагменты перацякаюць адзін у адзін — бесперапыннае дзеянне, плынь, гэткая рэчка, агучаная тэкстам, з якім вельмі цікава абыходзяцца артысты. Войцэк (Аляксандр Малчанаў, Сяргей Рудэня) гаворыць і за сябе, і за каханую Мары (Святлана Анікей, Крысціна Дробыш), пакуль тая ўдзельнічае ў эратычнай сцэне. Альбо Бабуля (Раман Падаляка, Максім Карасцялёў) чытае і рэплікі персанажаў, і рэмаркі Бюхнера, а побач разгортваюцца пластычныя эпізоды і артысты ствараюць аб'ёмныя метафары (пляцоўка з дапамогай асвятлення ўмоўна падзелена на чатыры часткі, дзеянне можа адбывацца адначасова ў розных лакацыях, а можа чаргавацца). Саступаючы месца партнёрам, акцёры не сыходзяць — займаюць канапу, што месціцца тутсама, па-за светлавым колам, альбо папросту кладуцца на падлогу. Такім чынам, экран з падказкамі вельмі дарэчны...

Сэнс спектакля вынікае не так з рэплік, колькі з харэаграфічных уставак, са спалучэння эстэтыкі тэатра лялек і пластыкі. Праз гэта ствараецца нервовая, нават істэрычная атмасфера паступовага збочвання, з'язджання з глузду, вар'яцтва. Прыёмамі тэатра лялек залучаны ў дзеянне шматлікія фігуркі, маскі. Адзін і той самы артыст з дапамогай масак і рознакаляровых панчох на галаве пераўвасабляецца ў Маргарэт, Тамбурмажора, Андрэса, Бабулю, Дурня Карла (Раман Падаляка, Максім Карасцялёў) — гэткі чалавек-лялька. Альбо красамоўна расстаўленыя ў цэнтры пляцоўкі манекены, на якіх пазначаны ўзровень вады, — маленькі чалавек апускаецца ўсё ніжэй і ніжэй за гэтую пазначку...

Сваю вялікую ролю ў пастаноўцы адыгрывае музыка, ствараючы адмысловы настрой у Камернай зале. Проста на сцэне сядзяць музыканты (Дзмітрый Есіневіч, артыст драмы, ды Эрык Арлоў, артыст аркестра), разам з імі гледачам, мусібыць, некамфортна, трывожна, страшна, а невялікая прастора ўзмацняе гэтыя адчуванні. І менавіта музыка прыўносіць новыя сэнсы ў сцэнічны тэкст! Напрыклад, песня «99 Luftballons» нямецкай групы NENA, якую Мары спявае лежучы: 99 знішчальнікаў уявілі сябе самымі разумнымі, выправіліся ў неба, прадчуваючы вялікі трафей, але ўпалявалі адно 99 паветраных балонікаў... Вялікія злачынствы здараюцца праз дробязі і нечы ідыятызм. Ці здзяйсняюць персанажы «Войцэка» вялікае злачынства ў межах сваіх асоб? У межах свету? А што вы скажаце на тое, як Мары, закінуўшы ногі на шыю Тамбурмажора, надзімае гэтыя самыя балонікі? Эпізод наследуе песні і адлюстроўвае такі самы зруйнаваны абсурдны свет. Альбо «Da Da Da» гурта Trio — яе выконвае Войцэк, — маўляў, вызначыцеся, што вы робіце, што вы будзеце рабіць і што вы можаце зрабіць, бо вам адказваць за свае дзеянні і бяздзейнасць...

Свету сцэнічнага абсурду арганічна адпавядаюць нават оперныя партыі на пачатку і пры канцы спектакля — пры канцы, паводле задумы пастаноўшчыка, выканаўца Аляксандр Сідаровіч з'яўляецца толькі ў споднім, але праз гэтую акалічнасць, здаецца, не цярпіць нічый густ. Гэтаксама нявінна выглядае эпізод, дзе Войцэк і Мары агаляюцца: іх целы выглядаюць куды больш цнатліва, чым многія пластычныя фрагменты пастаноўкі.

Залатыя бліскаўкі — а імі на пляцоўцы абсыпаецца ўсё, ад зайцаў да людзей, — выдаюць на метафару грошай. Зайцы і качкі, фігуркі, якія расстаўляюць, перастаўляюць, абдымаюць, могуць рабіцца метафарамі павярхоўнасці, самаўпэўненасці, пажадлівасці, а могуць... але-але, не рабіцца нічым. Спектакль можа прымусіць думаць, а можа дазволіць плысці па цячэнні. Гульня на кантрастах поп-культуры і акадэмічнага асяроддзя, куды ўплятаюцца рэлігійныя матывы, — для тых, хто гатовы да эксперыментаў (на сцэне і ў сваёй свядомасці). Магчыма, гэты спектакль — як сэнсавая цацка для інтэлектуалаў — якраз падобны эксперымент. Ды яго, на жаль, вы ўжо не ўбачыце: смелыя пастаноўкі рэдка жывуць доўга.

1. Сяргей Рудэня (Войцэк), Максім Карасцялёў (Бабуля).
2. Сяргей Рудэня (Войцэк).
3. Аляксандр Сідаровіч (Хлопец).
4. Максім Карасцялёў (Тамбурмажор), Крысціна Дробыш (Мары).
5. Максім Карасцялёў (Бабуля)
6. Андрэй Дробыш (Доктар), Мікалай Кучыц (Капітан).
Фота з архіва тэатра.


1.


2.


4.


3.


5.


6.

Рэцэнзія

Мінулае як поле барацьбы з сабой

«Anti[gone]» паводле Сафокла ў Музеі-майстэрні Заіра Азгура

Уладзімір Галак


1.

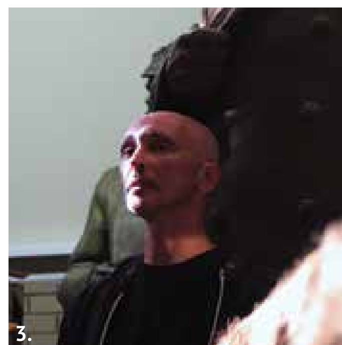
У чэрвені Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «Арт Карпарэйшн» прадставіў у Мінску незвычайны для айчыннай тэатральнай прасторы праект — спектакль «Anti[gone]» у пастаноўцы крэатыўнага рэжысёра Аляксандра Марчанкі.

Адкуль прыйшла ідэя пастаноўкі? Летась Аляксандр Марчанка стаў адным з першых выпускнікоў псіхалагічнага семінара «Вартасці, адказнасць, будучыня», які ладзіўся ў Мінску па методыцы аспен-семінараў. Тэхналогія, скіраваная на крытычнае і глыбокае асэнсаванне лідарамі з розных сфер дзейнасці праблем грамадскага строю і фундаментальных каштоўнасцей (для паляпшэння жыцця асобных супольнасцей і краіны ў цэлым), не так даўно прыйшла ў Беларусь з Амерыкі, дзе існуе ўжо больш за шэсцьдзясят гадоў. Цягам некалькіх дзён удзельнікі працуюць разам, каб чытаць і абмяркоўваць з розных гледзішчаў класічныя і сучасныя тэксты, у якіх адлюстраваліся асновы чалавечай цывілізацыі. Сярод іх — знакамітая «Антыгона», яна і натхніла рэжысёра. А героямі пастаноўкі зрабілася частка ўдзельнікаў семінару разам са сваімі жыццёвымі гісторыямі.


2.

Для пераасэнсавання і актуалізацыі тэксту п'есы Аляксандр Марчанка звяртаецца да комплекснай тэатральнай формы. Прафесійная актрыса Дар'я Новік у рэжыме монаспектакля прадстаўляе гледачу сам твор, выкарыстоўваючы свае вакальныя даныя і пераймаючы антычныя выканальніцкія традыцыі. Звяртаючыся да статуй у музеі, нямых і суворых багоў, яна фармуе першае сэнсавае поле спектакля і ягоную атмасферу. (Дарэчы, нязвыклы распеў тэксту, інтанаванне на антычны манер цяжка ўспрымаюцца вухам, не заўсёды можна разабраць тое, пра што гаворыць актрыса.)

Паводле метаду тэатра сведкі, рэжысёр уводзіць у дзеянне дзесяць непрафесійных артыстаў-герояў (удзельнікаў семінара). Яны знаходзяцца ў глядзельні разам з гасцямі і адзін за адным, пасля пэўных урыўкаў з Сафокла, падымаюцца і бяруць слова для асабістых кранальных гісторый: Іван Вядзенін, крэатыўны дырэктар партала Talaka.by, апавёў пра сваю юнацкую мару і першае сутыкненне паміж сэрцам і абавязкам; Марына Калініна, двухразовая чэмпіёнка свету па тайскім боксе, — пра жаночае шчасце і жахлівую страту; Раман Касціцын, кіруючы партнёр PR-агенцтва, — пра трагедыю 11 верасня 2001 года (у той час ён знаходзіўся ў Франкфурце і адчуў яднанне з усім сусветам праз маўчанне на адной мове...) ды іншыя.


3.

Фактычна паводле сваёй формы «Anti[gone]» — памежны варыянт між перформансам і тэатрам, што вызначаецца па некалькіх крытэрыях, распрацаваных нямецкай даследчыцай Эрыкай Фішар-Ліхтэ: некаторыя выканаўцы самі з'яўляюцца аўтарамі, яны даносяць свой асабісты досвед, не абапіраючыся на драматургічны тэкст; яны бяруць непасрэдны ўдзел у выкананні і ўвасабляюць уласныя гісторыі, гэта ўласціва якраз перформансу. А прысутнасць прафесійнай актрысы, якая працуе паводле канонаў альбо школы, вызначае тэатральны складнік пастаноўкі.

У спектаклі сутыкаюцца два сусветы — далёкі антычны з блізкім нашым. Хор у выкананні сведак набывае нечуванае раўнапраўе з артысткай у ролі Антыгоны (кожны ягоны ўдзельнік мае сваё аблічча, голас, індывідуальнасць) — настолькі, што, незалежна ад полу, колеру валасоў, узросту і пасады, кожны ўдае сённяшнюю Антыгону! Парадаксальна, але такая актуалізацыя дасягаецца перадусім працай з тэкстам Сафокла і працай з мінулым — яна ўзнікае нават у звязку з гісторыямі герояў, законсерваваных у Музеі-майстэрні (помнікі дзеячаў палітыкі альбо культуры, бо кожны з іх таксама з'яўляецца носьбітам сваёй вялікай ідэі). Мінулае выступае сродкам калектыўнай тэрапіі для прысутных, дае магчымасць сустрэцца са сваімі страхамі і дэманамі, асэнсаваць сябе тут і цяпер у абстаноўцы артэфактаў і сістэм сэнсаў. Мінулае, без якога немагчыма ствараць будучыню.

1. Дар'я Новік (Антыгона).
2. Іван Вядзенін, крэатыўны дырэктар партала Talaka.by.
3. Уладзімір Шаблінскі, дырэктар канцэртнага агенцтва «Лініі гуку», арганізатар музычных фестываляў на хутары Шаблі.
Фота Тацціяны Касьяновіч.

Кіно

•

Беларускі рэжысёр Вячаслаў Нікіфараў рыхтуецца да здымак стужкі **«ТУМ-ПАБІ-ДУМ»** па сцэнарыю, які напісаны ім сумесна з Дзмітрыем Міхлеевым. Сучасная драма з элементамі камедыі павінна расказаць аб праблеме ўсынаўлення дзетдомаўскіх дзяцей. Здымкі пройдуць на Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм». Чакаецца, што стужка будзе гатовая праз некалькі месяцаў.

•

У аграсядзібе «Арт-вёска Каптаруны» сумесна з мультымедыйным праектам «Хронотопь», кінашколай-студыяй Андрэя Палупанава і паблікам «Маладое кіно Беларусі» адбыўся Міжнародны форум памежнага кіно **«ХРОНОТОПЬ. ART: REBOOT»**. На працягу тыдня на адкрытым паветры прайшлі кінапаказы праграм Міжнароднага Канскага відэафестывалю (Расія), праграмы дакументальнага кіно Інстытута Адама Міцкевіча (Польшча), украінскіх фільмаў Docudays, беларускага маладога кіно, лекцыі, дыскусіі, якія звярталіся да тэмы памежжа — у музыцы, тэатры , філасофіі і кіно. У кінафоруме прынялі ўдзел рэжысёр Андрэй Кудзіненка, гукарэжысёр Яўген Рагозін, філосафы Альміра Усманава і Андрэй Горных, музыканты Анастасія Шпакоўская (Naka) і Ілля Чарапко («Петля Пристрастия»), кінакрытык Антон Сідарэнка.
Спецыяльнымі госцямі выступілі Андрэй Сільверстаў, прадзюсер, рэжысёр незалежнага кіно, заснавальнік Лігі эксперыментальнага кіно, клуба «Сіне-Фантом», прэзідэнт Канскага фестывалю (Канск, Расія), рэжысёры з Польшчы Пётр Расалоўскі і Украіны Святлана Шымко, чые фільмы былі паказаны ў рамках кінафоруму. Ён прадоўжыўся адукацыйным кіналетнікам Андрэя Палупанава і Андрэя Кудзіненкі, у межах якога на працягу тыдня група студэнтаў прайшла экстрэмальны шлях ад нараджэння ідэі да гатовага фільма.

•

У Мінску праходзіў форум **«Нефільтраванае кіно»**. Як заявілі яго арганізатары, «Нефільтраванае кіно» — пошук квінтэсенцыі аўтарскага кінематографа, доўгатэрміновы даследчы праект, які бярэ пачатак ад публічных прадпраглядаў фестывалю кароткаметражных фільмаў «Сінема Перпетуум Мобіле». У яго аснове ляжыць даследаванне візуальнай DIY-культуры і праблемы медыйнага выказвання ў сучасным свеце. У форуме ўзялі ўдзел аўтары кароткаметражных работ з Францыі, Расіі, Турцыі, Германіі, Англіі, Чэхіі, Іспаніі, Нідэрландаў, Лівана, Кубы, ЗША, Польшчы. Для беларускага гледача былі падрыхтаваныя конкурсныя і пазаконкурсныя паказы. Конкурсныя паказы ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў уключалі ў сябе чатыры праграмы: анімацыйную, эксперыментальную, дакументальную і ігравую. Пазаконкурсны паказ нефільтраванага кіно праходзіў у арт-прасторы «Мёд», дзе можна было ў нефармальнай абстаноўцы пагутарыць з рэжысёрамі, паглядзець і абмеркаваць прадстаўленыя фільмы. Падчас фестывалю былі арганізаваныя творчыя сустрэчы і майстар-класы. Творчая сустрэча з Дыега Фандасам, іспанскім рэжысёрам, журналістам, сябрам журы шматлікіх фестываляў, выкладчыкам Пражскай кінашколы прайшла на базе Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм». Рэжысёр Майкл Флорэс (ЗША) правёў серыю майстар-класаў па здымках кароткаметражных фільмаў. Завершыўся форум паказам «Урбан Сінема Віжн» з удзелам вандроўнага Кіналёта-амфібіі ў дворыку Нацыянальнага гістарычнага музея.

•

Пераможца конкурсу «Маладосць на маршы» Мінскага міжнароднага кінафестывалю «Лістапад-2014» за стужку «Цуды» італьянка Алічэ Рарвакер пачынае здымкі паэтычнай драмы **«Lazzaro felice»** пра прыгоды вясковага працяка Лазара. У сваёй карціне пастаноўшчыца мае намер асэнсаваць глыбінныя змены, якія адбыліся ў італьянскім грамадстве за 30 гадоў. Здымачны працэс стартаваў у канцы ліпеня бягучага года і будзе доўжыцца да кастрычніка. Фінансаваннем стужкі зоймецца кампанія Arte France Cinema. Кастынг і іншыя падрабязнасці праекта пакуль не выдаюцца.

•

Наступнай рэжысёрскай працай уладальніка «Залатой пальмавай галіны» Канскага міжнароднага кінафестывалю (Францыя) гэтага года шведа Рубэна Эстлунда стане сатыра на свет моды **«Triangle of Sadness»**. Рэжысёрам задумана гісторыя дзвюх фэшн-дзіваў, кар'еры якіх ідуць да заходу і якія шукаюць выгаднага моманту для расстання з індустрыяй. «У маім новым фільме злая іронія і сарказм будуць выкарыстаныя як прылады для стварэння партрэтаў людзей, што спрабуюць разабрацца ў цынічным свеце шоу-бізнэсу. Я маю намер паказаць, як эканоміка вызначае твар грамадства», — паведаміў Эстлунд. Карціну збіраюцца часткова зняць на англійскай мове.



1, 2. «Мастацтва знікання». Кадры з фільма. Рэжысёры Барташ Канопка і Пётр Расалоўскі. Польшча, Гаіці. 2013.
3,4. «Біты свабоды». Кадры з фільма. Рэжысёры Лешэк Гнаінські, Войцэх Слота. Польшча. 2010.
Фота з сайта culture.pl.
5, 6. «Калі падаюць дрэвы». Кадры з фільма. Рэжысёрка Марыся Нікіцюк. Украіна, Польшча, Македонія. 2017.
7. «Сказ». Кадр з фільма. Рэжысёрка Марыся Нікіцюк. Украіна. 2016.
Фота з сайта oiff.com.ua.

Што ў імені табе яго?

«Янка Купала» Віктара Аслюка і Вольгі Дашук



Антон Сідарэнка

«Датскія» кінастужкі — ад слова «дата» — неадʼемны элемент нашай кінематаграфічнай традыцыі. Здымаюць іх звычайна на замову — да юбілею знакамітай асобы або на гадавіну важнай падзеі. Што тычыцца асоб — з імі ў нас, дзякуй богу, праблем ніколі не было: здымай не хачу. Больш за тое, гісторыі шмат каго са знакамітых людзей, народжаных на беларускіх землях, яшчэ толькі чакаюць свайго экраннага ўвасаблення. Але ёсць і такія постаці, што не раз зʼяўляліся на экране і, відавочна, будуць зʼяўляцца яшчэ і яшчэ.
Асоба Янкі Купалы — не проста з катэгорыі знакамітых суайчыннікаў. Яна даўно стала часткай нацыяўтваральнай міфалогіі, якая не мае абмежаванняў па часе або прасторы. 135-годдзе з дня нараджэння Купалы — лічба ўнушальная. Але ўнушаць яна павінна не толькі павагу перад забранзавелым манументам. Як зрабіць постаць Народнага Паэта блізкай сучаснаму беларусу? Паказаць, што «Янка Купала» не адно параграф у падручніку і што без яго не было б і нас? Ці такую задачу ставілі перад сабой стваральнікі новай карціны студыі «Летапіс»?

Адзін з нас

Постаць Янкі Купалы цяпер успрымаецца амаль выключна праз рамантычную прызму нацыянальнага адраджэння. Лірычная фігура пісьменніка прываблівае сваёй трагічнай інтанацыяй, пакручастым лёсам. Многія падзеі з жыцця Купалы могуць стаць выдатнымі эпізодамі для сюжэта біяграфічнай кінастужкі. Народны паэт — адзін з нешматлікіх дзеячаў савецкай эпохі, жыццё якога не пераглядалася і не падвяргалася пераасэнсаванню пасля падзення таталітарнай сістэмы.
Кінадакументалістыка шмат разоў і ў рознай форме звярталася да яго асобы. Вось толькі некалькі прыкладаў. У 1972 годзе па сцэнарыі паэта Анатоля Вялюгіна вялікую (пяць частак) карціну «А зязюля кукавала...» зняў Віктар Дашук. У 1988 годзе выходзіць





стужка Валерыя Каралёва «Шлях паэта», дзе аўтарам сцэнарыя выступіў Яўген Лецка. Неразгаданай таямніцы гібелі Купалы прысвечана аўтарскае даследаванне Уладзіміра Бокуна «Ніколі я не паміраў…» (1992). Адносна нядаўна, у 2012 годзе, Сяргей Лук'янчыкаў на «Белвідэацэнтры» выпусціў паэтычнае эсэ з эпізодамі спектакляў па творах пісьменніка «Янка Купала… Я адплаціў народу».

Аўтары вышэйзгаданых стужак стараліся як мага лепш адлюстраваць асобу і творчасць самога Купалы, так ці інакш выкарыстоўвалі фрагменты яго твораў, шматлікія фотакінадакументы.

Стужка «Янка Купала» лідараў нацыянальнай дакументалістыкі Віктара Аслюка і Вольгі Дашук (сцэнарый) фармальна таксама прысвечана чарговай прыгожай даце. Але менавіта яе вельмі цяжка назваць «датскай», або юбілейнай. Няхай «юбілейныя», святочныя элементы ў ёй і прысутнічаюць — праўда, толькі ў выглядзе асобных фрагментаў сюжэту. Новая праца кінематаграфічнай «Купаліяны» адыходзіць ад стандартаў экранных біяграфій. І сапраўды, яе назва аказваецца невялікім падманам — карціна распавядае не пра біяграфію або творчасць канкрэтнага пісьменніка, а пра нас, беларусаў.

Асабістую нацыянальную кінаэпапею аўтарскі тандэм Віктара Аслюка і Вольгі Дашук стварае ўжо больш за дваццаць год. Найчасцей у аб'ектыве іх камеры аказваецца беларуская вёска як квінтэсенцыя зыходзячай традыцыйнай культуры. «Нацыянальнай ідэяй можа быць толькі барацьба са смерцю нацыі», — сцвярджае Віктар Аслюк у адным з інтэрв'ю. І кожным сваім фільмам даказвае, што прымае актыўны ўдзел у выжыванні беларусаў, нашай культуры і мовы.

Збольшага «Янка Купала» распавядае якраз пра гэта. Постаць паэта даўна ператварылася ў пэўную абстракцыю, нейкі няўлоўны вобраз, асобныя радкі вершаў, што круцяцца са школьных часоў на языку і ў падсвядомасці кожнага беларуса. Але кім з'яўляецца Купала для шараговых сучаснікаў — часткай паўсядзённага жыцця або цьмяным напамінам пра нацыянальную свядомасць, годнасць, прыкладам таго, якім павінен быць сапраўдны беларус, — зразумець цяжка. Зімовы пейзаж, партрэты звычайных суайчыннікаў— аўтары стужкі знаходзяць у іх паэзію краіны, пра якую ўсё жыццё пісаў Янка Купала.

Праз зіму і туман

Віктар Аслюк у чарговы раз зняў фільм пра ўсіх нас і пра краіну, застылую ў вільготным марыве зімовых туманаў, яшчэ адну серыю сваёй антрапалагічнай эпапеі пра беларусаў і іх месца на карце свету. У стужцы мы бачым амбасадараў з розных краін, якія па-беларуску — кожны са сваім акцэнтам — чытаюць вершы Купалы на адной з урачыстасцей у зале ганаровых прыёмаў мінскай Ратушы. Гэтыя кадры змяняюцца інтэрв'ю з вяскоўцамі, іх рэжысёр просіць прачытаць з Купалы на памяць. Аўтары карціны не карыстаюцца багатым ілюстрацыйным матэрыялам, што, здавалася, сам сабою напрошваецца ў дадзеным выпадку. Так, пасля Купалы засталося багата яго выяў, ёсць кінахроніка, шматлікія ўспаміны. Але праца Віктара Аслюка і Вольгі Дашук выкарыстоўвае толькі фрагменты хронікі пахавання паэта і дакументальныя кадры з жыцця вясковых беларусаў у 1920-я.

Пэўны пафас пасольскага мерапрыемства з яго адпаведнасцю дыпламатычнаму пратаколу разбіваецца аб тое, як старанна амбасадары гавораць на мове, з якой шмат хто з іх сустрэўся нядаўна ўпершыню. Гэтае пасольскае чытанне радкоў Купалы пра «людзьмі звацца» і прыродная сарамлівасць, заціснутасць «простых» беларусаў перад аб'ектывам ствараюць незвычайны кантраст. На ім трымаецца канцэпцыя стужкі, яе публіцыстычны эфект.

Аўтарскі стыль Віктара Аслюка — сучасны, ён адпавядае тэндэнцыям у сусветнай дакументалістыцы. У фільме «Янка Купала» рэжысёр адмаўляецца ад прамога кадру, доўгіх планаў і наўпроставага запісу гуку, як у большасці сваіх папярэдніх работ, і карыстаецца прыёмамі складанага мантажу, выкарыстоўвае ўнутрыкадравае інтэрв'ю, накладвае сучасны гук на старую хроніку. У тым ліку мы чуем і голас самога паэта, які чытае свае вершы. У пачатку карціны ёсць і вельмі трапныя, атмасферныя кадры зімова-вясенняга Мінску, знятыя камерай Анатоля Казазаева і па-майстэрску ілюстраваныя музычнай партытурай знакамітай кампазіцыі «Явар і каліна» групы «Песняры» (як заўсёды выбітная праца гукааператара Уладзіміра Мірашнічэнкі).

Паэзія Купалы праяўляецца якраз так, у самых нечаканых месцах, насуперак юбілейнаму афіцыёзу. Зрэшты, як насуперак клімату, гістарычным умовам і шматлікім перашкодам існуе і развіваецца сама Беларушчына. «Янка Купала», мо адна з лепшых стужак Віктара Аслюка за апошнія некалькі год, распавядае акурат пра апошняе. Мінорны лад, характэрны для гэтага кінарэжысёра, не можа не бянтэжыць. Але тужлівы настрой кампенсуецца шчырасцю і відавочнай грамадзянскай пазіцыяй аўтараў фільма. Для студыі дакументальнага кіно «Летапіс» Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» стужка «Янка Купала» сталі важным момантам своеасаблівай перазагрузкі пасля пэўнага перыяду маўчання. Але часам маўчанне ідзе толькі на карысць.

«Янка Купала». Кадры з фільма. 2017.





Тандэм

Новыя імёны ў беларускім кіно

Антон Сідарэнка

1.

Калі амаль дзесяць год таму прымалася рашэнне аб стварэнні факультэта экранных мастацтваў БДАМ, пра хуткія вынікі, зразумела, ніхто не думаў. Нацыянальнае кінамастацтва патрабавала своеасаблівага перазапуску, а значыць, не толькі новага абсталявання і капітальнага абнаўлення кінастудыі, але і новых творчых кадраў. Кінематаграфісты — спецыялісты штучныя, канвеернай зборцы не належаць. У свеце кіно лічыцца вельмі добрым паказчыкам, калі з пяці-дзесяці студэнтаў, што збіраюцца звязаць свой лёс з кінарэжысурай, у прафесіі застаецца адзін-два. Відаць, так атрымалася і ў нас. Некалькі рэжысёрскіх выпускаў з новага факультэта пакуль не парадзілі гучных імёнаў. Маладыя прафесіяналы — выпускнікі БДАМ мінулых гадоў — збольшага яшчэ толькі шукаюць сваё месца ў мастацтве, выпрацоўваюць стыль, падбіраюць тэмы будучых шэдэўраў. Між тым за імі ідзе ўжо новае пакаленне, пра якое і будзе гаворка.

Выпуск-2017 — восем чалавек, рэжысёрская майстэрня Рэнаты Грыцковай і Сяргея Шульгі. Кожны з выпускнікоў заслугоўвае падрабязнага аповеду, і мы абавязкова яшчэ звернемся да іх дэбютных стужак на старонках нашага выдання. Але зараз колькі словаў пра дваіх з гэтай выбітнай васьмёркі.

...ходзім парай

Імёны Нэлы Васілеўскай і Андрэя Кашперскага заўсёды стаяць побач. І ў праграмах паказаў, і ў цітрах іх пакуль кароткаметражных стужак. Маладыя рэжысёры, відавочна, дапамагаюць адно аднаму: падзяка Андрэю Кашперскаму стаіць амаль у кожным фільме Нэлы Васілеўскай, а самую Нэлу пад прозвішчам Агрэніч можна ўбачыць у якасці актрысы ў стужках Андрэя. Ёсць у іх і некалькі сумесных работ, дзе яны значацца сурэжысёрамі і суаўтарамі сцэнарыя. Але галоўнае — менавіта гэтыя двое з усяго курса на сённяшні дзень бліжэй за калег па навучанні падышлі да сутнасці прафесіі «рэжысёр мастацкага кіно». Шчыра кажучы, талент рэжысёра-«ігравіка» — рэч настолькі няўлоўная, што сказаць дакладна, якой галоўнай якасцю ён адрозніваецца ад людзей іншых творчых прафесій, вельмі цяжка. У выпадку Нэлы і Андрэя гэтую асноўную рысу вылучыць даволі проста: яны жывыя. У сэнсе — іх аўтарскія напрацоўкі выглядаюць свежымі і арыгінальнымі, няхай збольшага базуюцца на прыёмах, назапашаных кінематографам за першае стагоддзе свайго існавання. Галоўнае, што адзначаеш, калі глядзіш вучэбныя стужкі гэтых маладых рэжысёраў, — з кожнай з іх яны набіраюць у майстэрстве, ва ўменні ствараць асаблівую вобразнасць. Часам Кашперскага і Васілеўскую хочацца папракнуць у залішняй гульні ў кінематаграфічныя атракцыёны. Але апошняя цалкам натуральная для тых, хто адносна нядаўна адчуў за сабою моц выказвацца на экране. Зрэшты, большую частку іх работ глядзіш без адчування няёмкасці, частага пры праглядах дэбютных і студэнцкіх фільмаў. У выпадку стужак Кашперскага і Васілеўскай глядач паглыбляецца ў саму гісторыю і не звяртае ўвагі на тое, якім чынам яна перанесена на экран. А гэта відавочны паказчык таленту.

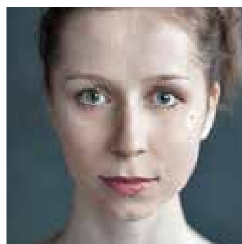
Возьмем для пачатку іх сумесную работу «Музыка ўнутры» (2016). Яна створана па матывах вядомай п'есы Івана Вырыпаева «Танец Дэлі». Тандэм студэнтаў факультэта экранных мастацтваў БДАМ не пабаяўся параўнання з даволі вядомай аўтарскай версіяй экранізацыі гэтага твора. Неверагодна, але студэнцкая кароткаметражка выйшла нават лепш — больш ёмiста і эмацыйна распавяла пра сутнасць асноўнага канфлікту гэтага няпростага для пастаноўкі сучаснага драматургічнага твора. Размоўная, вельмі складаная для візуалізацыі дзеяператварылася ў Васілеўскай і Кашперскага ў суцэльны візуальны калейдаскоп-атракцыён, у якім змяшаліся інтэр'еры і экстэр'еры, дзіцячыя забаўкі і вагоны метро, людзі і думкі. Пры гэтым Андрэй і Нэла выбітна сыгралі ролі галоўных герояў.

Яшчэ адна сумесная рэжысёрска-сцэнарная праца сяброў-калег — дзіцячая гісторыя «Акуака» (2016), што прымушае ўзгадаць абсурдысцкія апавяданні Данііла Хармса. У ёй ізноў прысутнічае калейдаскоп самых неверагодных візуальных атракцыёнаў. Васілеўская і Кашперскі напоўніцу карыстаюцца перавагамі ка-



Андрэй Кашперскі

Нарадзіўся ў 1995 годзе ў Брэсце. З шасці гадоў актыўна захапляецца кіно. З 12 пачаў эксперыментаваць у здымках відэаролікаў. У 16 атрымаў сваю першую кінаўзнагароду на расійскім фестывалі «ТвориГора» за парадыйную кароткаметражку «Індыйскі фільм». У 17 паступіў у Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў. За час навучання зняў каля дзесяці кароткаметражных фільмаў.



Нэла Васілеўская

Нарадзілася ў 1989 годзе ў вёсцы Сарокі Валожынскага раёна.

У 2012-м скончыла Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў па спецыяльнасці «рэжысура абрадаў і святаў» і паступіла на курс рэжысуры мастацкага фільма ў Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў.

Здымаецца як актрыса ў кароткаметражных фільмах і серыялах.

Піша сцэнарыі кароткаметражных фільмаў.

Удзельнічае ў міжнародных кінафестывалях кароткаметражнага кіно ў Германіі, Казахстане, Беларусі, Польшчы, Расіі, Украіне, Арменіі ды інш.


2.


3.


4.


5.


6.


7.


8.

роткага метра — не расцягваюць дзею, як шмат хто з пачаткоўцаў, а імкнуцца запоўніць яго дзесяціхвілінную прастору максімальнай колькасцю мікраэпізодаў. Пры тым што ў стужцы некалькі дзейных асоб, усе ролі Нэла Васілеўская бліскуча выконвае асабіста. Застаецца шчыра радавацца энергічнаму вынаходніцтву, з якім знята гэтая, здавалася б, сціплая па маштабах і бюджэце карціна.

Усе яны родам з дзяцінства

«Акуаку» можна лічыць найбольш «дзіцячай» з усіх работ Кашперскага і Васілеўскай, бо аповед вядзецца ў ёй вуснамі маленькай дзяўчынкі. Зрэшты, свет дзяцінства так ці інакш прысутнічае амаль у кожнай са стужак рэжысёраў. Тое не дзіўна, бо курс Рэнаты Грыцковай, у фільмаграфіі якой некалькі дзіцячых работ, першапачаткова арыентаваўся на кіно для адпаведнай аўдыторыі. Іншая справа, што тэма дзяцінства ў Нэлы і Андрэя, як і ў шматлікіх аўтараў, толькі нагода для выказвання на вельмі сур'ёзныя, «дарослыя» тэмы.

«Заплюшчы вочы» (2013) стала першай стужкай Нэлы Васілеўскай, пасля якой пра гэтую маладую таленавітую аўтарку загаварылі. Падзеі ў фільме паказваюцца таксама з пункту гледжання дзіцяці — пяцігадовай дзяўчынкі. Але на яе вачах разгортваецца сапраўдная драма адзіноты яе маці, што дарэмна шукае каханне ў гэтым жыцці. У 13-хвіліннай рабоце не толькі вельмі добра адлюстраваны вобразны свет дзяцінства, але і ёсць выдатна прапрацаваны другі план, самадастатковы, ён гаворыць сам за сябе. Як і ў карціне «Мой брат» (2016), у якой рэжысёрка аддае даніну павагі свайму захапленню творчасцю Андрэя Таркоўскага — праз што праходзяць амаль усе аўтары-пачаткоўцы ў кіно.

Надзвычай падобная да стужкі «Заплюшчы вочы» драма «Кактус» (2015) Андрэя Кашперскага. У ёй таксама ідзе размова пра свет дзіцяці, у які ўрываюцца дарослыя сямейныя праблемы. Па форме і выкананні гэта, відаць, самы сур'ёзны фільм рэжысёра. Ён пабудаваны на складаным псіхалагізме мужчынскага характару. Апошні раскрываецца тут адразу праз двух герояў — маленькага хлопчыка і яго бацькі, яны жывуць асобна і абодва пачуваюцца самотнымі.

Дзяцінства, дакладней, дзяцінасць — ярка падкрэсленая рыса творчасці і аднаго, і другой рэжысёраў. Там, дзе ў іх няма ў кадры дзіцяці, яны спрабуюць ператварыць у дзіця самога гледача, зававабіўшы яго яскравымі жанравымі прыёмамі, або паднімаюць колішнія праблемы сваіх дарослых герояў — як у стужцы Нэлы Васілеўскай «Рэканструкцыя бяссонніцы» (2014), дзе маладая жанчына пакутуе на комплекс віны перад маці. Трэба таксама ўзгадаць і трагічную дакументальную карціну Васілеўскай «Тата» (2016), дзе аўтарка вельмі смела паказвае складаную, але непазбежную трагедыю сыходу на прыкладзе свайго дзядулі.

Антывірус Кашперскага-Васілеўскай

Самае цікавае ў студэнцкіх фільмах Нэлы Васілеўскай і Андрэя Кашперскага тое, што яны не імкнуцца вынаходзіць свой аўтарскі ровар. Іх працы выглядаюць самадастатковымі і натуральнымі нават у ярка падкрэсленых жанравых формах. Нейкім чынам маладыя рэжысёры знайшлі своеасаблівы антывірус супраць «галівудызацыі», якая непазбежна чакае кожнага дэбютанта ў кіно, хто хоча прывабіць увагу не толькі фестывальных адборшчыкаў, але і больш-менш шырокай аўдыторыі.

Аўтары з лёгкасцю гуляюцца з рознымі жанрамі, хутка праходзячы шлях ад парадыйнага хорару («Hasta la vista, baby», 2017, «Не вяртайся», 2013, абодва Кашперскага), да сур'ёзнага трылера («Кнопка», 2014, Андрэй Кашперскі) і моладзевай камедыйнай драмы («Сябры па перапісцы», 2017, Нэла Васілеўская). Рэжысёры ўдала засвоілі галоўныя прыёмы стварэння вобразнасці ў кадры, іх стужкі напоўнены добрымі дыялогамі, але візуальнае ў іх на першым месцы, што і адрознівае сапраўднае кінамастацтва. Прыкладам тут можа быць невялікае шасціхвіліннае практыкаванне на тэму ўнутрыкадравага мантажу «Тут быў Саша» (2016) Андрэя Кашперскага, знятае адным планам, у якім змясцілася, здавалася б, усё, што можа хваляваць сучаснага маладога беларуса, — і каханне, і месца ў дарослым жыцці, і нават становішча беларускай мовы. Ці яго кароткая кінарэпрыза «Пад дажджом», дзе перавага аддаецца невербальным эмоцыям персанажаў.

Працы маладых выпускнікоў якраз і цікавыя сваім падыходам да бягучай рэчаіснасці. Невядома, якімі стануць першыя поўнаметражныя карціны Нэлы Васілеўскай і Андрэя Кашперскага, аднак іх студэнцкія работы дазваляюць нам паглядзець не толькі на ўнутраны свет сваіх стваральнікаў, але й іх вачамі на свой — жывы і цікавы.

1. Андрэй Кашперскі і Нэла Васілеўская.
2. «Музыка ўнутры». Кадр з фільма. 2016.
3. «Акуака». Кадр з фільма. 2016.
4. «Мой брат». Кадр з фільма. 2016.
5. «Кактус». Кадр з фільма. 2015.
6. «Рэканструкцыя бяссонніцы». Кадр з фільма. 2014.
7. «Hasta la vista, baby». Кадр з фільма. 2017.
8. «Тата». Кадр з фільма. 2016.

The July issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric **Orientations**, where our authors Alesia Bieliaviets and Dzmitry Padbiarezski readily suggest what is worthy of attention in the country's cultural art field (p. 2).

The **Visual Arts** set opens with an overview – the **Foreign Art Events Digest** compiled by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3). Then follows the **Theme**, which carries two substantial articles about the state and perspectives of contemporary Belarusian artistic textiles. Tattsiana Markaviets-Garanskaya describes the Republican exhibition of artistic textiles "Signs and Codes" (***The Symbols and Images of Artistic Fabrics***, p. 4), and Mikhas Tsybulski presents the round-table discussion of the main problems and trends of development (***Contemporary Artistic Textiles***, p. 7). Alesia Bieliaviets's rubric **Talks at the Exhibition** comes up with inner excursions to the exhibitions "Dottori, Chagall, Soutine, Khadasievich-Leger. Energy, Expression, Symbols and Dreams. A Glimpse of the Art of Italy and Belarus of the First Half of the 20th Century" (p. 10) and "Plus/Minus" by Uladzimir and Maryta Golubiew (***Image, Word – and Other Special Things***, p. 14). **Reviews and Critiques** of July: topical events in the world of the visual arts are discussed by Liubow Gawryliuk (Igar Sawchanka's solo exhibition at the Knizhnaya Shafa bookshop, p. 16), Tattsiana Biembiel (Aliaksander Niekrashevich's exhibition at the A&V Gallery, p. 18) and Pavel Vainitski (Galina Garavaya's "Thoughts and Forms" at the Zair Azgur Memorial Studio Museum, p. 20).

After the panorama of the **Foreign Art Events Digest** in its domain (p. 21), the **Music** section offers a composer's essay about Georgi Sasnowski's Paris premieres (***The Knights and Queens of Drama***, p. 22) and then introduces the results of the "Golden Mask" festival with Aliaksander Matusievich's detailed analysis of the event (***About the Worthy and the Unworthy***, p. 24). Then, Yulia Andreyeva describes the festival at the Conservatoire (***Mozart, the 'Nymphs' and the Old-English Style***, p. 26); and Tattsiana Mushynskaya comments on the new, fourth production of *Cavalleria Rusticana* at the National Opera and Ballet Theatre (***The Sicilian Passions***, p. 28).

The July **Theatre** rubric carries a series of noteworthy materials. First, the reader can see the theatrical **Foreign Art Events Digest** (p. 31) and then find reviews of theatrical events and critiques of prominent or noticeable productions: Piatro Vasiuchenka (*The Belarusian Theatre of the 1920s-1930s: Deprived of Memory* by Andrey Maskvin, p. 32), Anatol Trafimchyk (gains and horizons of contemporary Belarusian children's dramaturgy, p. 34), Krystsina Smolskaya (the 2nd WhiteBox festival competition of contemporary drama, p. 38), Sviatlana Kurganava (*Woyzeck* on the Chamber Stage of the Kupala Theatre, p. 40), Uladzimir Galak (*Anti[gone]* at the Zair Azgur Memorial Studio Museum, p. 42).

Cinema in July, for the pleasure of its amateurs, offers a number of notable articles. After the introductory **Art Digest** overview (p. 43), we look at the **Reviews and Critiques** by Anton Sidarenka, a renowned film critic. He writes about Viktar Asliuk's and Volha Dashuk's film *Yanka Kupala*, dedicated to the 135th birth anniversary of the great Belarusian poet (***What Is His Name to You?***, p. 44), and about Nela Visilewskaya and Andrey Kashpierski – new names in the Belarusian cinema (***The Tandem***, p. 46).

Traditionally, the publication is concluded with the **Collection** rubric – a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In July, together with Nadzieya Usava, we look at the monumental mosaic panels by Nadzia Khadasievich-Leger in the outstanding artist's birthplace (***Nadzia Khadasievich-Leger's Mozaics in Zembin***, p. 48).

Мазаікі Надзі Хадасевіч-Лежэ ў Зембіне

Надзея Усава

У 1972 годзе на запасныя пуці ў Маскве стаў вагон, які прыбыў з Францыі. У ім быў незвычайны груз — 60 мазаічных пано французскай мастачкі беларускага паходжання Надзі Лежэ (1904—1982).

Да мазаікі Надзя звярнулася ўсур'ёз у 1969 годзе, пасля смерці свайго знакамітага мужа. Ёй было 65, калі яна вырашыла зрабіць мазаічным фасад музея Фернана Лежэ. Для гэтага Надзя запрасіла італьянца Ліна Мелана.

Працуючы з Мелана, мастачка задумала ўласны «план манументальнай прапаганды» — цыкл партрэтаў «Вялікія людзі ХХ стагоддзя». Эскізы былі выкананы, хутчэй за ўсё, на аснове вядомых фатаграфій альбо сваіх графічных партрэтаў. Хадасевіч-Лежэ стылізавала іх да плоскасных малюнкаў, распрацавала і спрасціла колеравае вырашэнне.Ператварэнне малюнка ў мазаіку — «пераклад на новую мову» — яна зноў даверыла Мелана, які фактычна стаў суаўтарам твораў. У мазаіках Надзі, як правіла, выкарыстоўвалася лаканічная колеравая гама — шэры, сіні, чырвоны, жоўты, чорны, белы. Адным са сродкаў выразнасці быў выбраны мальтыйскі камень — вапняк колеру спелага мёду, што пасля здабычы на Мальце акісляецца на паветры і набывае значную трываласць. Мелана параіў выкарыстоўваць дробныя каменьчыкі — танную гравійку з неапрацаванымі бакамі — праз моцнасць матэрыялу, яго гістарычную значнасць, а таксама прыгожы цёплы колер Міжземнамор'я. Гэты кантраст грубасці прыроднага каменя і бляску плоскай каляровай смальты даваў дадатковы дэкаратыўны эфект.

У студзені 1972 года ў Малакофе, прыгарадзе Парыжа, адбылася персанальная выстава Надзі, на якой была прадстаўлена серыя з 65-ці мазаічных партрэтаў. Пасля закрыцця выставы 60 твораў былі падораны мастачкай Савецкаму Саюзу. Для Міністэрства культуры СССР гэты падарунак быў нечаканы — паўстала праблема размяшчэння. 20 мазаічных пано Надзі Лежэ апынуліся ў Дубне ў Інстытуце ядзерных даследаванняў. Надзя, наведаўшы Маскву з мужам Жоржам Бак'е, без папярэджання прыехала на машыне ў Дубну, каб паглядзець афармленне экспазіцыі, і засталася вельмі незадаволенай убачаным — «Алеяй герояў» ля Дома культуры, нават без подпісаў пад пано. Надзя ведала, што мазаікі павінны былі знаходзіцца ў цёплым памяшканні, бо італьянская смальта не вытрымае перападаў тэмператур Падмаскоўя. Так і здарылася: пазней пано, якія пачалі разбурацца, былі адпраўленыя на захоўванне ў адзін са складаў Інстытута. У 1989 годзе лёсам мазаік сваёй землячкі зацікавіліся на радзіме — у Зембіне.

Пасля адкрыцця ў Зембіне Карціннай галерэі старшыня Зембінскага выканкама Н.М. Суляціцкі праявіў ініцыятыву аб перадачы мазаік з Дубны ў Зембін. Два мазаічныя партрэты ў лютым 1989 года пагадзілася перадаць са сваіх фондаў Міністэрства культуры СССР бязвыплатна. З Дубна прыйшоў ліст, дзе паведамлялася аб наяўнасці 19 мазаік Надзі Лежэ, якія патрабуюць рэстаўрацыі. Інстытут ядзернай фізікі згаджаўся перадаць мазаікі, але перасцерагаў Зембінскі райвыканкам і прасіў узважыць свае магчымасці ў справе іх перавозкі і рэстаўрацыі.

Так ці інакш, 6 мазаічных пластоў з выявамі Уладзіміра Леніна, мастакоў Марка Шагала (дзве часткі), Пабла Пікаса, Фернана Лежэ і парыжскага пісьменніка, харэографа і галерыста Даніэля-Анры Канвейлера ўсё ж з'явіліся ў Зембінскім музеі. Яны трывала прымацаваны да сценаў і знаходзяцца ў добрым стане. Гэтыя мазаікі Надзі Лежэ, у тым ліку і з партрэтам Пабла Пікаса, што лічылася еўрапейскімі спецыялістамі страчанай, — самабытныя і арыгінальныя творчыя працы. Надзя адарвала традыцыйную плоскую мазаіку ад канкрэтнай сцяны, зрабіла яе самадастатковай. Мазаікі — агітацыйныя плакаты, парадныя партрэты, мазаічная Дошка гонару ХХ стагоддзя? Нічога падобнага не было зроблена ні ў СССР, ні ў Францыі.

Куды размеркавалі астатнія 39 мазаік Надзі Лежэ, застаецца невядомым. Унучка Надзі Лежэ Наталі Самойлава ў 2010 годзе спецыяльна прыязджала ў Мінск, каб высветліць, ці не пераправілі астатнія мазаічныя пано на Беларусь. Сталыя супрацоўнікі музея памятаюць пра нейкія мазаікі, складаваныя на заднім двары музея ў 1970-я, але звестак, куды яны былі перададзеныя, музейныя архівы не данеслі.

Надзя Хадасевіч-Лежэ. Пабла Пікаса. Мазаіка. 1972.


PAIX
МИР
Н.ЛЕХЕ

Мара. Узор чысціні



АСОБЫ МАСТАЦТВА

Кацярына Сумарава.
Мастачка.